

المجلس الأعلى للثقافة

ملاح
المسرح البولندي التجريبي
المعاصر

د. هناء عبدالفتاح



المجلس الأعلى للثقافة

ملاح

المسرح البولندى التجريبي
العاصر

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

د. هناء عبد الفتاح

اهداء

إلى دوروتا

زوجتي الحبيبه

لولا مساندتها الدائمة، لما قامت هذه الدراسة، وغيرها من
مؤلفاتي وترجماتي.

المؤلف

اهداء

إلى روح أبي الأديب عبد الفتاح غبن الذي علمني: كيف
أقرأ .. وكيف أكتب .. ولماذا أحيا؟!!

أهدى له هذا الكتاب عرفانا بجميله

هناء عبد الفتاح

فهرس

- مدخل - على سبيل التقديم ٩
- الفصل الأول : المسرح والحرية
- في ضوء التجربة البولندية ١٣
- الفصل الثاني : ييجى جروتوفسكى : ٥٧
- الورشة والمعمل المسرحى ٥٩
- جروتوفسكى فى عيون ممثليه ٨٦
- الفصل الثالث : يوزيف شايئا : ١١٧
- مسرح (شايئا) التشكىلى ١١٩
- (شايئا) ورؤية الحياة من منظور الموت ١٤٣
- لقاء مع شايئا ١٥٣
- الفصل الرابع : هنريك توماشيفسكى : ١٨٥
- مسرح توماشيفسكى الصامت ١٨٧
- أزمة الكلمة ومسرح الحلم التعبيرى ١٩٨
- الخلاصة.

على سبيل التقديم :

يقوم اختياري في هذه الدراسة لأهم ثلاثة فرسان في المسرح البولندي المعاصر على أساس أن لغتهم المسرحية جديدة ، وأنهم أثروا تأثيرا جوهريا في المسرح العالمي المعاصر.. جروتوفسكى وشاينا وتوماشيفسكى ، يجمع بينهم العديد ويفرق فيما بينهم الكثير .. يربط فيما بينهم التغيير ، ليس تغيير المسميات أو الأبنية أو الأساليب المسرحية النمطية ليصبحوا طليعيين ومجربين جدد فقط ، بل أن أهم إنجازاتهم هو الإنسان .. الوصول إلى روح الإنسان ، التنقيب في داخله عن الجوهر الذي افتقد في المسرح التقليدي أو الأكاديمي بتقنياته السلفية ، ومناهجه التي عفا عليها الزمن من جهة ، والذي أضاعه المسرح التجارى الاستهلاكي الرخيص الذي أصبح جسد الإنسان مادته ، فأضاع روحه من الجهة الأخرى . جوهر مسرح هؤلاء الفرسان الثلاثة هو الاقتراب بواسطة المسرح من هموم الإنسان الحقيقية ، وهم لا يتوصلون للوصول إلى ذلك عن طريق الترفيه عنه أو اللجوء به أو معه ، بل يحاولون الوصول إلى الطريق المشترك .. إلى ذلك المتفرج .. الإنسان.

فى تجارب هؤلاء الكثر من التغيرات والتعدلات والأطروحات الجديدة على مستوى الشكل (الصياغة) والمضمون (النص والفكرة والرسالة) والتقنيات الجديدة ، لكن أهم هذه التغيرات المبتكرة فى مسرح هؤلاء هو اكتشافهم لعلاقات جديدة بين :

- الكلمة والممثل .

- الممثل وفنون التشكيل .

- الممثل وجسده .

- العرض المسرحى والمتفرج .

هذا هو الإطار الأهم الذى جاء به رجال المسرح الثلاثة الأحياء .

وقع اختيارى لهؤلاء عن قصد ، لأنهم أحياء ما يزالون يبدعون على الرغم من بلوغهم مرحلة متقدمة من العمر ، يصل عمر شائنا إلى أكثر من سبعين عاما ، وجروتوفسكى وتوماشيفسكى ما بعد الستين ، لكنهم ما يزالون ينتجون ويبدعون . ولم تشمل هذه الدراسة أسماء مبدعين آخرين أمثال : كانتور ، وسفينارسكى ، وأكسیر ، وديميك .. وغيرهم من رجالات المسرح البولندى ، ولعل أهمهم على الإطلاق «تادووش كانتورا» ؛ لا لشيء الا أن دوره فى المسرح العالمى المعاصر، ينفرد بمكانة خاصة تحتاج لدراسة منفصلة عنه، تشير إلى مسرحه الذى أدى وما يزال يؤدي - رغم موته - دورا هاما فى تشكيل مفردات المسرح العالمى اليوم .

الملاحظة الأخيرة إننا بهذه الدراسة نسعى إلى إلقاء الضوء على مبدعين لهم دور عالمي في المسرح الأوروبي وغيره .. ويكاد يكون الحديث عنهم كالحديث عن المجهول رغم ترجمة كتاب جروتوفسكي (نحو مسرح فقير) منذ سنوات في العراق إلى اللغة العربية، وكتاب (دروس في مسرح جروتوفسكي التجريبي) - وهو من إصدارات المهرجان الدولي الخامس للمسرح التجريبي في العام الماضي بمصر- نحن في حاجة ماسة وضرورة ملحة للتعرف على هؤلاء من أجل الاستفادة من تجاربهم وخبراتهم في مسرحنا العربي المعاصر .

المؤلف

الفصل الأول

المسرح والحرية

في ضوء التجربة البولندية

كان هذا فى مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومى بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ ، احتجاج المثقفين البولنديين ضد سياسة «فواديسواف جومووكا»^(١) وحكومته . كان جومووكا آنذاك الرئيس الفعلى للحكومة، والسكرتير الأول لحزبها العمالى . وكانت من أهم اهداف سياسته فى البداية، سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندى فى طبقة بروليتارية تنتمى بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه، كما كان هدفه تعليم الأميين من الشعب البولندى، والهائه بالثقافة والفنون، لإبعاده - عن قصد - عن نقد كل ما هو سياسى . عندما تولى جومووكا السلطة كان شعاره «بناء ألف مدرسة» يتم انشاؤها واستكمالها فى العيد الألفى لقيام الدولة البولندية، تحقق هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٦ ألغيت الأمية فى البلاد، وازدادت بدورها حركة التنوير، ويقع جومووكا فى مصيدة خطأه التاريخى والفكرى .

فالشعب البولندى، بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا وتفكيراً فى مستقبل بلاده، ولم تعد القضية السياسية منفصلة عن قضيته الفكرية والاجتماعية، بل انصبت جميعها لتعبر عن نفسها فى تشكيل القضية

الثقافية ، وأصبحت الثقافة والفنون الخبز اليومي الذى يصبح للفرد بمثابة
الرى للظماً الروحى للجسد الذى قد شبع.

ثار الفكر، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفت سلطة الرقابة حرية الكلمة
وثار الشعب البولندى عندما قررت السلطات البولندية آنذاك إيقاف العرض
المسرحى القومى (الأجداد) لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله، وثيقة
احتجاج تشكلت فى انفجار. (فالأجداد) يمثلون للشعب البولندى /
السلافى الأصول والجذور والتواصل، إنهم يرون فى العمل المسرحى
حريتهم المفقودة.

يبدأ العرض المسرحى بعد نصف ساعة متأخرا عن مواعده. يدخل
الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من الأماكن التى لم تُشغل
جميعها بعد، فقد ساد اعتقاد غير صحيح من أن كل المقاعد شاغرة، بينما
كان المتفرجون يقفون أمام «شباك التذاكر» وأبواب المسرح فى صفوف
طويلة، تطالب بالدخول. فبحوزتها بطاقات اشتروها منذ شهور مضت، ولا
يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها، مؤكدين أنه لا بديل لهم عنها إلا -
بمشاهدة العرض المسرحى. أما فى صالة العرض نفسها، فيتواجد عدد غير
ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين فى الأدب البولندى ولغته،
والصحفيين، والمسئولين عن دور النشر، وفى أعلى المسرح، تزخر شرفاته
بعدد ضخم من الشباب.

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة، وقسم من جمهور المتفرجين لا
يعرف النص المسرحى جيدا، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب. عندما بدأ

العرض، نسمع فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضمونا فكريا أو سياسيا يشاهدونه فوق الخشبة، ويصفون إليها، لكل ما يمس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد.

كان هذا التشجيع والحماس موجهين - قبل كل شيء - إلى فكر النصر الدرامي، وليس إعجابا بالممثلين فقط، أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب. أُسدِل الستار، ثم رُفِع الستار من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنية غير قصيرة، ليسدل الستار أخيرا فيخرج الممثلون لاهئين من «كواليس» المسرح ثم إلى خارجه، دون أن يحدث شيء غير متوقع فوق أرض المسرح. ومع إسدال الستار النهائي لا يتوقف التصفيق .. هنا يصبح المتفرجون هاتفين: «الاستقلال بدون رقابة» - «نريد المخرج ديميك». يستمر ذلك زمنا .. يتفرق بعدها الجمهور سريعا في هدوء .. ليتحول «ميدان المسرح» الذي يقع فيه مقر المسرح القومي البولندي، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال، لم يكن ثمة شرطة، وبنهمر المطر. يقول شاهد عيان:

« (...) ظننت أن ما حدث منذ خمسين عاما مضت قد يتكرر! .. فيتجه شباب مثل أولئك الذين كانوا يصفقون استحسانا وإعجابا بما يرونه، يتجهون احتجاجا إلى Belweder البلفيدير - مقر الحكومة البولندية - ولكننا في منتصف القرن العشرين، والمطر ينهمر، ولذلك من المؤكد أن هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أى مكان، وإنما سيعودون إلى بيوتهم في هدوء. ومع ذلك فقد حدث ما لم أتوقعه. سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو

شارع تريمباتسكى بوارسو ... حيث انتظرتهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحى ، لينضم إلى الجماعتين جمع آخر من الجمهور، شاهد العرض المسرحى ، وقد بلغ عددهم حوالى ثلاثمائة فرد . عثروا فجأة على «ألوية» كُتبت عليها شعارات كانت معظمها تنادى «بالحرية للأدب» وبأن «المسرح قدرنا»^(٢) .

التجهوا فى بداية مسيرتهم نحو كنيسة «كارميلنوف» كى يتلمسوا فى أحضانها البركة ، ثم ساروا نحو تمثال الشاعر الدرامى «آدم ميتسكيفيتش»^(٣) مؤلف مسرحية (الأجداد) .

وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلا من باقات الزهور ، ألويتهم المطالبة «بالحرية للكلمة» و «الحرية للمسرح» . فى أحد شوارع العاصمة ، بالتحديد فى أحد أزقاتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوها اشتباك ينتهى باعتقال خمسين شخصا ، جمعوهم فى عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يأخذونه مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسى للشرطة بالعاصمة ، يقون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالى .

ويُحكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفان وخمسمائة زولتى^(٤) ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكليات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادى الممثل لرجل

الشارع . وبعد قراءة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين فى مقاعد المحلفين ، حيث كان يصغى إلى المدعى العام الذى يدعى أن المتهمين قد قاموا فى الليل باشتبكات فى شوارع المدينة . سألهم فى نهاية الأمر:

قولوا لنا بالضبط ، لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه؟!

— قررنا أن نقف فى مواجهة الرقابة التى تريد أن تمنع عرض مسرحية «الأجداد» لمتسكفيتش . استطرد المتهمون.

— أمسك المحلف برأسه قائلاً:

— «الأجداد»؟! منعت من العرض؟ كيف حدث هذا. إن أمراً كهذا لا يمكن تصديقه!!

قام الطلبة وأساتذتهم معهم فى اليوم التالى بجامعة وارسو بتجميع المال المطلوب متبرعين للإفراج عن المتهمين . يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة ، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعاً عن المسرح . تقرر الحكومة بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد . ومع ذلك لم تهن إرادة الشعب البولندى ، ولم تتراجع فى تصميمها على تغيير الحكم والسلطة فى البلاد . وينتهى عصر «جومووكا» ليأتى عصر جديد ، يحاول فى النظام الشيوعى ثانية أن يمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفاً بالمرصاد ضد حرية شعبه .

فى السبعينيات يرتكب «إدفارد جيريك» السكرتير الجديد للحزب ، الخطأ الفادح ذاته ؛ فيسمح بعصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم ، حيث

السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لا يقل أهمية عن السلع الرئيسية، لتكميم أفواه الشعب البولندي واسترضائه، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب؛ لتحدث نكسة اقتصادية في البلاد، وحالة من العجز المالي والتضخم الاقتصادي، تصل إلى ذروتها في الثمانينات.

في عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال. ويتحد كل هؤلاء في حزب جديد، يضم مختلف فئات الشعب يطلق عليه «التضامن SOLIDARNOSC». لقد استطاعت الفنون والأدب أن تتزعم حركة النضال. بل تصبح الكلمة، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم، هي الرسالة والطريق والهدف، فيقدم أنجي فايدا «ANDRZEJ WAJDA» ثلاثة أفلام جديدة، تعد أفلاما روائية تسجيلية، يوثق فيها فايدا^(٥) حركة العمال داخل مصانعهم، اقترابا من حياتهم اليومية عندما كانوا معتصمين، كما يظهر قادة حركة النضال «التضامن» في هذه الأفلام وهم يحيون قضاياهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة... يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيلي والدرامي، ومعهم من يشاركونهم في صنع القرار دون تصنع أو تزييف. فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم، بل بتغيير نظام عقائدي وفكري شامل بنظام سياسي وفكر آخر، ونظام اقتصادي يتطلع إلى غد أفضل؛ بنظام اقتصادي قتله العيوب الحزبية، ويصبحون روادا لفلاحين وعمالا ومثبات أخرى يقودها المثقفون. وينتشر تيار «الحرية» كالنار في الهشيم، ويلتهب وجدان شعوب شرق أوروبا، ويكتسح التيار نفسه روسيا نفسها — معقل النظام الشيوعي نفسه!!

الأمر الذى لا جدال فيه أن الكلمة كانت هى السلاح الأساسى الذى حارب وناضل من أجل الحرية المنشودة.. وذلك عبر الأدب الممنوع، الذى كان يوزع على شكل منشورات تارة، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى، وقد منع أصحابها من التعبير عن أنفسهم، مما جعل الممثلين، وكتاب الدراما، والمخرجين، ورجال الفكر معهم، يقيمون مسارحهم إما فى أحضان الكنيسة وداخلها، حيث تتحول «المذابح» الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالى، أو تستر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصلاتها فى مسارح سرية يطلق عليها اسم «المسارح المنزلية». كانت هذه الأعمال المسرحية تتغنى بالحرية داخل صيغ طقسية نضالية وحياتية، تصبح — وقتيا — بديلا للطقوس المسيحية الممارسة، وتحت أعين رجال الدين، وإشرافهم عليها، وتبنيهم لها، وهى أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت اسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسئولية اختيارها.

فى الوقت ذاته، أى فى عام ١٩٧٧ وبعبءها، يقدم فايدا المخرج السينمائى والمسرحى الشهير أهم أعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة: (انسان من المرمز Czlowiek z marmuru) الذى ينال جائزة «كان» عن عام ١٩٧٨. وفيلم: (الرجل من الصلب Czlowiek z zelaza). انهما فيلمان يعد كل منهما مكملًا للآخر. وهما دراسة سيكلوجية متفحصة درامية — تعينها الوثائق — للقيم التى يتبناها العامل البسيط الكادح، فى مرحلة «لاوعيه الفكرى» للوصول إلى «النضوج الفكرى الواعى» فيقوم بالثورة.

وقد رشح هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار. كما أن فيلمه الوثائقي الهام «التضامن SOLIDARNOSC» يمثل بولندا وهي في أتون الحركة النضالية عام ١٩٨٠/١٩٨١م - بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية - من حيث تواجدها اللحظي في التاريخ الحديث لبولندا بالاضافة إلى الأبطال العاديين في الشارع اليومي والمصانع، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ليس فقط في أوروبا بل في العالم أجمع. قدم فايدا في هذا الفيلم مسرح الأحداث للحركة العمالية النضالية، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض: إلى أن تولى حزب التضامن مقاليد الحكم في البلاد. وفي عام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض فايدا في فيلمه: (ليلة نوفمبر Noc Listopadowa) انتفاضة وارسو في القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسي، باعتبار أن تاريخ النضال البولندي سلسلة متصلة الحلقات من الثورات والانتفاضات المتلاحقة، للحصول على الحرية المفقودة. وفي فيلمه الأخير الممثل لهذه المرحلة من أعماله (دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤية فكرية وفلسفية؛ معنى الثورة بين عقل الصراع «روبسبير» و«دانتون». ويسقط فايدا في عمقه عن وعي هذه الرؤية من خلال منظوره للثورة البولندية.

الأجداد أو تواصل التاريخ:

العمل المسرحي هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية، وهو بمثابة «المانيفيستو» المثير للجموع واخترك للأذهان. كانت مسرحية (الأجداد)

تمثل فى تاريخ بولندا القديم والحديث، منذ القرن الرابع عشر، طقساً من الطقوس، ووثيقة فنية قانونية، يناقش فيها العرض المسرحى قضية «الحرية»، وهى تقف بين طرفى الصراع: الدين أو العقيدة من ناحية؛ وحرية الانسان الذاتية من ناحية أخرى، وذلك فى حوار درامى أقرب فى طابعه إلى الفلسفة، حيث يناقش «ميتسكيفيش» الحرية، بوصفها صدى للتكوين الانسانى ومساراً له، كما يطرح تساؤلات هامة عن قيمة العلاقة بين الانسان وخالفه، وبين الانسان ونفسه، فى حوار فلسفى أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية. فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكى البولندى الذى كانت له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية الأخرى. أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذى لا يلين، سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو جمالياً. ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكى الذى يتعامل مع هذا التمرد، كما يتعامل مع جريمة «قاييل» المتمرد، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير، بل أنه يمنح الفرد قدرات ووسائل تمهد للفعل الثورى، بل يهبه تمرداً درامياً جوهرياً، ويمنحه قيماً نهائية عن العالم، تمكنه من القيام بالفعل الدرامى الذاتى.

إن التمرد ذاته يمكن أن يودى إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير.

فإذا كان حقاً أن الانسان حر فى موقف خاص، وأنه يختار نفسه - فى الموقف وعن طريق الموقف - فتحن نعرض فى المسرح مواقف بسيطة وإنسانية، وحرىات تختار نفسها فى مواقف.

وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيراً^(٦) هو عرض شخصيته فى لحظة تكوين نفسها بنفسها، فى لحظة الاختيار، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة. ولدينا مسائلنا: مسألة الغاية والوسائل، ومشروعية العنف، ومسألة نتائج العمل، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة، ومثبات من الأمور الأخرى، ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحى أن يختار من بين المواقف الجدية - الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل، ويقدمه إلى الجمهور، بوصفه مسألة معروضة تمثل حريته^(٧).

هذا هو الموقف الأول، أما الموقف الثانى فهو أن المسرح - بهذا المنظور - طرَحَ للأسئلة على النفس والآخرين - والفن يرتبط - بهذا المعنى - ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحرية.

ففى إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر فى الوقت ذاته. ويرى الفنان المسرحى البولندى «يوزيف شايينا»^(٨) أن العروض المسرحية هى عروض منحازة مقلقة غير هادئة، الكلمة فيها هى نوع من الحنين - والتطلع يدفع الإنسان إلى أن ينشد - بدوره - الحرية أى المعرفة.

«وقد اتجهت مع دانتى - يستطرد شايينا - إلى جحيمة - فى مسرحيته (الكوميديا الإلهية) - عن وعى بوجودى داخله، لا لأعرف ما هو الخير وما هو الشر، وهل أحيا خيراً بفضل الشر، أم أن الشر يبدو منطلقاً إلينا لأن الخير موجود، ولكن لكى أدرك، عن طريق حريتى المختارة؛ أننا لسنا أحراراً من الإثم. وأعتقد أن فن المسرح بمنحنا هبة هذه المعرفة، حيث يحتل اللاتكامل

الإنسانى الذى يقبع داخلنا. ولذلك فأنا أومن أننى لا أتكلم عن نفسى فقط — يستطرد شاينا — بل إن ما سيبقى من فنى، هو حرىتى التى تحيا فى الإنسان الآخر — المتلقى —، وهذا بالضرورة سيجعله يسعى إلى التفكير فى هذا العالم من جديد كى يقلق .. أى لكى يعرف. ولذلك فإنه فى بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت. ويجب أن يسلك الإنسان سلوكه، وحيث يستطيع فى كل حالة أن يختار الحياة^(٩).

فالحريات قوة متعالية يحقق أصحابها وجودهم، كما يشاركون فى تحقيق المواقف الانسانية ليكون الأدب بمثابة الضمير الحى لمجتمع منتج^(١٠).

فى ظل نظام استعمارى يحتل بلادا عدة قرون من الزمان، مثل بولندا، تقع فى مركز الوسط داخل القارة الأوروبية، يضطر البولنديون إلى الاحتماء بالعقيدة والفكر، أما العقيدة فهى الدين، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقى للسعى نحو الحرية والاستقلال. وفى الوقت الذى بدأ فيه التيار الرومانىكى يغزو بلدان أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، يزحف التيار ذاته نحو بولندا. يصبح التيار الرومانىكى، فى أوروبا، رد فعل طبيعى ضد التوسع الإقطاعى، واحتجاجا ضد الثقافة النمطية الممثلة للبلاط، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا. فنجد أن الرومانىكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالمتغيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعى، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة. فى هذه الحركات يلعب النبلاء دورا جوهريا، فهم

يمثلون فئة المثقفين من جهة، كما يشترك في هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى، منها: الأرستقراطيون والفلاحون. ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية/اجتماعية كانت تيارا غير متوحد، شاركت في تكوينه الميول التقدمية والمُحافظة معا. حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية/الديموقراطية.

وكان الشاعر آدم ميتسكيفيتش^(١١) على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا في كتاباتهم الصراع الناشئ بين التواصل الثقافي للتاريخ القومي، والثورة الاجتماعية، التي يمكن أن تمثل خطرا على هذا التواصل، كما نقرأ عند الشاعرَيْن المسرحيَيْن الرومانتيكيَيْن البولنديَيْن كراشينسكى^(١٢) وسووفاتسكى^(١٣). قررت طبقة النبلاء وبجوارها الطبقات الكادحة أن تتحد وطنيا في تحالف يسعى إلى الاستقلال، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية وجذورها، للعثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية. لقد ناضلت هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى: كقضايا الحرية، واستقلال الأمة، والنموذج الوطني الجديد.

إن جوهر الشعور الوطني الرومانتيكى — الذى يمثل خلاصا كاملا للقضية القومية — قد تشكل تحت تأثير وضعية سياسية محدودة النطاق. فالاحتلال الأجنبى قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة، ولم يسمح

بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن. وكان الوطن عند الرومانتيكيين - بهذا المفهوم - وطننا ميتا. ولكي يحيا كان لابد من بعث «روح» ، وذلك باتصاله بفئات شعبية تملك داخلها شعورا قوميا متيقظا، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله، جزءا لا يتفصل عن كيانه. نفساً يمنحه الحياة. بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية، صاغ الشاعر ميتسكيفيتش مكونات بطله «كونراد» في مسرحيته «الأجداد» :

كونراد: أملك الآن روحا يتلبسها وطني

جسدا ابتلعت روحه أنا والوطن واحد!

إن إيقاظ الشعور الرومانتيكي يعتمد أول ما يعتمد - عند ميتسكيفيتش - في جعل فكرة الوطن قضية ذاتية، تتماثل والهموم القومية لحياة الفرد وتتضابق معها. لقد تسابق جيل الرومانتيكيين ليتبنى أفكارا أخلاقية لأبطال تتكامل فيهم قدرة التحمل، وشدة المراس، وقوة العقيدة، للدفاع عن العامة، وعن قوميتهم، وطبقتهم، بل الدفاع عن الشعور الجمعي بأوروبا برمتها. وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية - كما نطلق عليهم اليوم. إن أدبا كهذا بفضل عصره وإيحاءاته، يشكل الجوهر السياسي / الاجتماعي للتراث المسرحي، وفي الوقت ذاته يؤثر تأثيرا واضحا في سير أحداث التاريخ القومي وصيرورته.

ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة الرومانتيكية، تتمثل - بهذا المعنى - في التجاهين دائمين هما: تبعية الرومانتيكية للحياة، وانحيازها للأدب.

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط بالراديكالية الاجتماعية، وأسلوب الفعل التحررى الثورى. المحصلة النهائية هى النضال ضد الاحتلال بكل الأدوات والوسائل المتاحة. من هنا تتواجد فى البرامج السياسية للرومانتيكيين، وفى إبداعاتهم الأدبية، نغمة تمجيد لروح «التأمر» وتأليه الثورة. لقد اضطر أبطالها من المؤرخين والأدباء أن يقوموا فى معظم الأحوال باختيار بين سعادتهم الشخصية أو خدمتهم لوطنهم، بين النضال داخل إطار يتصف بتسامحه الدينى والتحمل، كما نقرأ فى العمل الملحمى (كونراد فالينرود)^(١٤) و (الأجداد) الجزء الثالث، (و كورديان)^(١٥) فى أدب الدراما البولندية.

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تهتك النظام القائم للعالم، حيث وقف الرومانتيكيون بالمرصاد ضد العالم القديم، بأفكارهم التى تنسم حرية الانسان، واستقلال الوطن، وحرية الشعوب، بإعتبار أن حريتهم ليست جزءا منفصلا عن الشعوب، وبوصفهم أخوة لهم، فينصب كل ذلك فى فن قومى متميز. فاحتواء العالم بكليته بوصفه وحدة للأضداد، تتناقض فيها القوانين والمبادئ، هو الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى. ومن أهم صفات الأضداد التى يؤكدونها الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم الشاغل: «الروح والمادة»، «الخير والشر»، «الشعور والفهم»، «الشباب والشيخوخة»، «ماهو بالأسفل وماهو بالأعلى»، «الحقيقة التى تنبض حياة والحقيقة التى ماتت»، «الشعوب والحكومات الملكية»، «المستغلون والمستغلون». على هذا الأساس استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالمأساة، للوصول إلى تلك الحرية المنشودة بفضل التصادم المأسوى الذى

اختبروه ، وأرهصوا به ما بين «الجزء والكل» ، «الفرد والجماعة» ، «الحرية والضرورة» ، «التقدم والتراث» ، «الالتزام بالتحرك» ، «التحرك غير الشرعى» .

هكذا تتشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاخرة بالأضداد، لمشاهدة العالم كما نراها عند الكاتب الشاعر ميتسكيفيتش فى مسرحيته (الأجداد). وكذلك عمله الشعرى / الفلسفى (منابع الروح) ، وكذلك سوفاتسكى فى عمله المسرحى الشعرى (كورديان) .

فأسلوب اتصال الرومانتيكيين بالواقع المحيط بهم يأتى من استخدام شخصيات، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع. يعلن العراف على الملأ، فى مسرحية (الأجداد) :

العراف: من يذكرنى باللحظات السالفة،

من ذا الذى يحلم باللحظات الآتية،

فلنذهب مع العالم نحو المقبرة،

اترك الحكماء وُزراء للعراف،

حيث يلفنا ضباب الأسرار،

الأغاني والعقيدة التى تقود،

إلى الأمام معنا، من ذا الذى يتحسر،

من ذا الذى يتذكر، ومن الذى يتمنى .

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى تقابله فى أعمال «بايرون» ، يتشكل سريعا فى الأدب البولندى فى شخصية لها فرديتها وتميزها، تسعى لأن تلعب دورا اجتماعيا رائدا، فالفرد المتمرد العبقري يصبح هنا فى المسرح البولندى الرومانتيكى، قائدا سياسيا للشعب، بفئاته الاجتماعية المختلفة، أو يصبح فى نهاية الأمر شاعرا/مرهضا. أما سمة «التمرد» فى الشخصية القومية فكانت مؤكدة بشكل واضح فى مختلف أشكال «التبشير» والاستشراف، فى ذلك التطور الفكرى الذى قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية/فلسفية، تسجل للشعب البولندى دوره، ورسالته التبشيرية فى مواجهة العالم. فالتبشير البولندى هو أكثر الوسائل أصالة فى القرن التاسع عشر، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١، وكانت هذه الروح التبشيرية الاستشرافية محاولة لتبرير تحمل الخسائر الفادحة فى الضحايا والأرواح والشعور بالمعاناة، بوصفها عاملا ضروريا؛ ليتمكن الشعب البولندى من الاستمرار فى أداء رسالته الخاصة فى تحرير جميع شعوب أوروبا وإسعادها. كان هذا تفسيرا تفاؤليا للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل حصوله على حريته، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضميد جراحه «المثخنة».

عندما صاغ ميتسكيفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) — خاصة الجزء الثالث — استطاع أن يكتشف أهم خصائص «الرسالة التبشيرية» الرومانتيكية. فالشاعر يظهر بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب. بينما يقف الشاعر المسرحى — سوفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كورديان)؛ حيث النتائج المترتبة عن الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا.

لكن قرينه ميتسكيفيتش يفسر التراث التاريخي البولندي على أنه الأرض والروح التي ولدت فيهما المعاناة البشرية. لقد نظر إلى بولندا بوصفها مُخلصاً للشعوب.

أكد المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضروري التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومنجزاتها، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية، وفق ما تشكل منهما في مرحلة التطور التاريخي، الذي انبثق عنه في المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومي للشعوب، حيث ينمو التيار القومي للذاكرة الوطنية. ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخي في الأدب. واعتمد هذا التيار طرقاً محددة لإعادة بناء ماضى الأمة، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية، أي مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذي يحكم التطور التاريخي.

وأحدى تلك الصيغ الأدبية العود إلى الماضى القومي في المسرح، بواسطة استخدام القناع التاريخي، الذي يكشف الكاتب المسرحي من خلاله، عن قضايا الحاضر المعاصرة، كما نرى عند الشاعر المسرحي ميتسكيفيتش في «كونراد فالينرود»، والشاعر المسرحي سووفاتسكى في (بالادينا)، أما الصيغة الأخرى؛ فهي إعادة صياغة التاريخ في قالب روائي، ترمى إلى الوصول لأهداف سياسية/تعليمية، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل، والألوان، كما نرى عند «والتر سكوت». في أعماله الروائية الملحمية، ونراها في وضوح عند ميتسكيفيتش في ملحمة (السيد تادووش PAN TADEUSZ)^(١٦). ومع ذلك فغالبا ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى

التاريخ القومى لبلادهم، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعاتهم، أو يؤكد بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخى ويتسيده.

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمة - لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل. ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جل اهتمامهم بنصب فى استلهم الماضى البعيد والقريب على السواء، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصيرية لمؤتمر هام مثل «كونجرس بارسكى»^(١٧) (١٧٦٨ - ١٧٧٢) الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناشدة تاريخية، للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة، بمصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر، وبمشابة التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين - قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية، وصولاً إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين.

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين، يؤكدون قيم التفرد، ويحتمون بدرع الثقافة القومية، وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة، خاصة عندما اقتسمت أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا - بروسيا - روسيا).

فى أثناء الاحتلال النمساوى - وفى ذروته - قامت حركة تنشيط للحياة الأدبية فوق الأرض المحتلة فى «لفوف» وفى مدينة «كراكوف» الحرة بجنوبى بولندا. والتف حول المجلة الأدبية السنوية مجلة: «ZIEWONIC» فى الفترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفيف من الكتاب والأدباء. كان النشاط الأدبى يربطهم بالنشاط التضالى داخل الوطن، وقد اتخذ طابعا تأمرىا ضد المحتل تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسيا.

أما الاحتلال الروسى - وقد احتل وسط البلاد - فقد جاء متأخرا - حوالى ١٨٣٨، وكان تواجهه مهددا كذلك من قبل المناخ الثقافى بمدينة «بوزنان» البولندية. ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جمهور غفير من قراء المكتبات، وظهرت المجلة الثقافية (الأسبوع الأدبى) (١٨٣٨ - ١٩٤٥) وكذلك مجلة (PRZEWODNIK NAUKOWY)، واشترك فى تحريرها الناقد الأدبى الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديمبوفسكى، وهو مؤلف دراسات نقدية هامة حول الدراما، ومن أهم كتبه (الكتابات الأدبية المعاصرة) (١٨٤٣)، و (مختصر الكتابات البولندية) (١٨٤٥)، كما كان ديمبوفسكى على رأس ممثلى الفكر الثورى الديمقراطى الذى يتشكل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيجل. وكان جوهر معنى التقديم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد. يقول ديمبوفسكى:

«فى سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم)، نقول انه اشتباك للمكونات المتضادة التى تعجل صراعها مع نفسها، ومن تزايد قوة على قوة أخرى، تتكاتف فى تنظيم واحد يتمثل فى التقدم والحياة، لأنها فقط فى صراع

مستمر ودائم مع أسس جديدة لهذا الصراع الذى يتكرر - ويستطرد
ديمبوفسكى فى فقرة تالية من كتابه (مختصر الكتابات البولندية) - :

«... هناك أناس ذوو قلوب صغيرة وفكر متجمد؛ يعتقدون أن الفئات
الشعبية لن تقوم لها قائمة؛ وأن الثورة لن تتدخل، ولن تخارب من أجل
قضايانا حتى الموت. من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يحبهم، إنه بالكاد
سيد متعال، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الاخلاص لها. أحبوا
الشعب فحسب، وأعلنوا عليه الثورة الاجتماعية، وسوف يؤمن بكم،
ويذهب وراءكم، حتى لو اتجهتم إلى جهنم. أحبوا الشعب فرادى، وأخبروه
بكل وضوح عن كل شىء، أظهروا له الحقيقة: وهى أن الثورة - بالنسبة لنا
- حتمية تاريخية، وسيأتى الشعب معنا لنقوم بالثورة». بعد عام ١٨٤٠
ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدأت ملامحها بارزة فى وارسو.

كان الاحتلال الروسى يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصمة له،
آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء، من الكتاب المسرحيين والروائيين
حول مجلة أدبية مثلتهم فى الفترة (١٨٤٢ - ١٨٤٨) هى
(PRZEGLAD NAUKOWY)، وأنشأها العالم ديمبوفسكى وجماعة أخرى
من المثقفين، تبنّت الحركة «الانشقاقية» واتصفت بطابعها - الأخلاقى
الاجتماعى والفنى، وأطلق على هذه الجماعة اسم «زمرة وارسو - Cyga-
neria Warszawska» وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفل لينارتوفيتش^(١٨)،
والشاعر تسيريان نورويد^(١٩) فى تلك الظروف السياسية التى أحاطت بالحياة
الثقافية، نشأت فى وارسو صالونات ثقافية خاصة، فوق هذا الجزء من

أراضي بولندا المحتلة. وفي فترة لا حقة انتشرت الحياة الأدبية والفنية في «فيلنو» التي كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين، وأحيائها كل من يوزيف إجناتسي كراشيتسكى^(٢٠) في مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum)، وكذلك ستانسواف مونيوشكو^(٢١)، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية في السنوات (١٨٤٠ — ١٨٥٨) على المستوى الفنى والتربوى. ونضجت كذلك الحركات النضالية التي ظهرت في الأشعار والأغاني الوطنية للشاعر أرتور زافينشكا، كما ظهرت المجلات البولندية في بطرسبرج وفي كييف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسى وتصل إلى عقر داره.

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندى وتشوفه للحرية والاستقلال دون الوعى بالشعور القومى الرومانتيكى. إن التمرد الرومانتيكى الذى نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيما يطلق عليه «الفن الخالص» - كانت تدور حوله أساسا حلقة من النتائج الهامة التى لها آثارها الفكرية على الآداب والفنون. إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد، وأرفعها قيمة للتراث البولندى فى القرن العشرين. ولم تصل الرومانتيكية فى بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومى كما وصلت إليها فى بولندا. فالمضامين التى كانت تهدف إلى تحقيقها هى صنو لمشاكل فلسفية/دينية، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دافعت عن روح الفكر داخل البلاد فى أثناء اقتسامها، ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رد فعل طبيعيا للحرية والشعور بالتفرد، وأضحت القضية القومية مدخلا لمعارك نشبت لتتصارع مع «الإله» تارة، ومع قيم إنسانية تارة

أخرى، تستكشف روح الأمة، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء. ولقد وقعت بولندا في الأسر طوال تواجدها بوصفها دولة، منذ نشأتها في القرن العاشر مروراً بالقرن السادس عشر، وصولاً إلى القرن السابع عشر، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شرعياً للمرة الأولى، ولكن لفترة قصيرة. وتعود إلى حالة الأسر من جديد، وترى في نفسها — من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية — مسيح الشعوب المخلص، فتتحمل الآم نفسها والآم غيرها، من أجل تحرير الانسانية.

وإذا كانت فكرة «اليوتوبيا» هذه تنطوي على قدر كبير من المثالية، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقي للرومانتيكية البولندية، من حيث ظاهرة التمرد من جانب، وطبيعة الدراما والمسرح التحررية من جانب آخر، على نحو يغدو معه ذلك كله جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة، ويتخذ المسرح — بهذا المفهوم — طبيعة نضالية تعين الشعب البولندي في تحريره.

هكذا، نرى تكاثفا لتضاد الرؤى الواقعية الحادة في دراما الشاعر سوفاتسكى (١٨٠٩ — ١٨٤٩)، ممتزجا بسخرية لاذعة، وتفكه قاس، وخيال سيريالى. ويستكمل فسيانسكى^(٢٢) (١٨٦٩ — ١٩٠٧)، في مسرحياته الشعرية، هذه الروح في مطلع القرن العشرين، ولكن في مرحلة تالية من الرمزية والرومانتيكية الجديدة. ويظل فسيانسكى بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليصل بها إلى القرن العشرين حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تثويرها. إنها بدايات لمرحلة متقدمة، مزدهرة داخل المسرح البولندي. ولقد كان هذا الشاعر

الكبير مصلحا من المصلحين المسرحيين الكبار. وكان رساما وسنوغرافيا، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوغرافيا، ومن ثم حركة فن المسرح المعماري والتشكيلي بأوروبا في أوائل القرن العشرين.

ومع أن فسيانسكى كان معارضا لبعض أفكار «جوردون كريج»، لكن المصلح المسرحي الانجليزى قدره حق قدره، وبعد موت فسيانسكى فى الأربعين من عمره، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندى وأفكاره ورؤاه فى مجلته الهامة: (The Mask) عام ١٩٠٩؛ يسطرها بقلمه ليون شيللر^(٢٣) (١٨٨٧ — ١٩٥٤)، وكان يعد آنذاك أهم المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق، لقد قدم «شيللر» الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندى بأساليب فنية متجددة. وقد طرقت الدراما أبواب المسرح فى مرحلة «الحداثة» (Modernism) وفى زمن لاحق لها حتى أن «فسيانسكى» أخرج (الأجداد) فى كراكوف برؤية تتسم بروح التجدد فى الفنون المعماري والصياغة الدرامية، وبعد الاستقلال الأول لبولندا فى عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويين السياسى والفلسفى، لنكتشف فى أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطليعى العالمى لهذه السنوات، وبتيارات مثل التجريب الخالص و«البنوية» و«التكعيبية». ويتميز اخراج شيللر فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر «المجاميع» البشرية وتنظيمها فوق الخشبة، وذلك ليمثل بهذا العنصر (تيمة) الكيانات الشعبية، ومصائرهما فى تاريخ النضالى. إنه يقترب كثيرا من أسلوب المخرج الروسى «أيزنشتين» فى أفلامه، و«ورينهاردت» فى مسرحه الملحمى الاستعراضى، «ويسكاتورا» فى مسرحه

السياسى، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المونتاج الوثائقى للأحداث، ويجمع كل ذلك فى «سينوغرافية» توحد مفردات العرض فى صيغة تقترب من الفنون التكعيبية التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناسكو^(٢٤) Pronaszko داخل رؤيته السينوغرافية متعاوناً مع المخرج شيللر. ولقد كانت هذه الأعمال تتسم فى تكوينها بالطابع السياسى الراديكالى المعاصر للأحداث النضالية.

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية «بالطليعية» — فى هذه المرحلة — ليس مجرد حادث عرضى، فالرومانىكية البولندية تهمل بشكل غير متوقع الواقع المتاح، وتعود بوعى إلى استلهام الماضى تستشرف فيه المستقبل، وتطالب فى أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغييره إلى أن يؤدى بها إلى الحرية الشاملة. وهنا يتماثل الفن مع الحياة، ويصبح المسرح متطابقاً فى رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية. ويمكن استقرار الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها إيقاعاً تمهيدياً للثورة، ويعتمد التمهيد بهذا المفهوم على اختبار الفرد لوضعيته فى مواجهة قضايا ملحة تتسم بسمتها التوترى المعرفى الذى يتعدى المسرح بفضله الحدود، داخلاً فى معيار كونى جديد، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة، كما يتعرفها الانسان فيه بكليته، بشكل ملموس، وليس بواسطة منظور مثقف، أو سلسلة متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودى النطاق لهذا الفهم للعالم، لمعرفته واكتشافه عن طريق الانسان نفسه، وبهذا بنى جسراً محايداً تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المصطبغة بصيغة «باروكية» (Baroque): «السوقية — النبالة»، «العنف — الرقة»، «الواقعية — السلب»، «الأضحوكة — التباكى» إن هذه الثنائيات تتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقترابنا من المسرح المعملى «لجروتوفسكى»^(٢٥) لاكتشاف مفردات

لغته الرومانتيكية الجديدة. ويظهر ذلك بفضل «التعارض المتداخل» لفكر
يجى جروتوفسكى، ومفهومه المسرحى للدراما الرومانتيكيين^(٢٦). فمصطلح
«التعارض المتداخل المشترك» يمكن لنا فهمه — لدى جروتوفسكى —
عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحى جديد، حين كان
يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيلى بشكل خاص، والأداء
المسرحى بشكل عام. عامل جروتوفسكى نصوص الرومانتيكيين بقسوة
مبضع الجراح، وصفاء الصوفى وخشونته، ولكنه لم يتعامل معها مثل ليون
شيللر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته، بل بوصفها ملهما لإبداعاته
المسرحية. كما استخرج جروتوفسكى منها عالمه المتفرد الذاتى الذى يبحث
فيه عن حريته بوصفه فنا، عبر حرية «الكلمة» التى يتعامل معها كالخبز
اليومى. ونكتشف عند جروتوفسكى تكثيفا ابداعيا لبعض القضايا التى تهتم
هو فى المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية، والحرية والدين أو العقيدة،
على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافى للوجود الانسانى برمته، ومسار
للقضايا التى تهتم بأقدار الافراد وسماتهم الانسانية ومكوناتهم الشخصية،
ويستوحى جروتوفسكى كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه،
كالطقوس المنبثقة عن العقيدة — أيا ما كان منبعها — ليعرئ بها بطله
الانسان من أنانيته فيحرره من قيوده، ويحيله فى مسرحه إلى أنسان مقدس،
أصبح حرا من كل شئ إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير.
ويستوحى جروتوفسكى كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها عاملا
مشتركا يتواصل فيه العرض المسرحى مع المتلقى فى وحدة فنية مشتركة
بين «خشبة المسرح — الجمهور (المتلقى)». وينتقل كذلك من المسرح

المرئى الثرى بزخارفه إلى «المسرح الفقير العميق» من الخارج، والثرى بما
يحتويه من مضامين من الداخل، وبروح انسانية الممثل «الحر/المقدس». ومع
ذلك فإن جروتوفسكى كما فعل شيللر ربط الدراما الرومانتيكية — الميراث
القومى للأدب البولندى — بالطليعية المسرحية، فيصبح بهذا المفهوم رائدا
من روادها. كانت هذه «الطليعية» فى تلك السنوات «صادمة»، ولم يكن
من اليسير فهمها أو تقبلها آنذاك، فلقد هدمت كل معازل الزخرفة
المسرحية الخارجية، لتحرر الممثل/الانسان من كل قيودها، وتتعامل مع
النص والممثل بقيم فنية جديدة. ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض
لجروتوفسكى وأتهم بالإلحاد لما وصل إليه فى مسرحه، فقد بلغ تحرر الممثل
عنده، إلى تحرر متفرجه كذلك، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق الخشبة
من قضايا قومية انسانية، تتخذ فى مسرحه ضربا من الإرهاص بالحرية الذاتية
المتكاملة.

يحاول جروتوفسكى فى عمله المسرحى الهام (الأمير الذى لا ينثنى Ksi-
aze Niezlomny) أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله،
وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية كما نراها عند كتاب الدراما
الرومانتيكيين البولنديين. انه يستشعر ما بداخل هذا العالم، ويحاول تفسير
كل ما وراء «الكلمة» وما هو داخلها، كل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو
رمزية، إنه يصدم بسهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفنى المعاش فوق
الخشبة، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله، ومسئوليتهم الخفيفة تجاه أمتهم
وتجاه الانسانية، والعالم أجمع. وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل
فى مسرحه، فيشيع حريره داخل متلقيه، «تلك المسؤولية التى تقود البطل

إلى الجنون وإلى القداسة فى آن» (٢٧)، حيث لا يختلف بطله فى تكوينه الداخلى عن هويته. ويتمركز كل ذلك فى ممثل جروتوفسكى الذى يقترب من شخصية الصوفى فى ايمانه ومعايشته وتمائله لما يتلبسه ويمثله، ونشاهد ذلك فى أنقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكى الرئيسى: Ryszard Cieslak، بداية من معاناته المنبثقة عن «القسوة مع النفس والجسد»، مروراً بطبيعة الممثل ذاته عندما يصبح «شهيداً» لما يقوله ولما يفعله؛ حتى ينضج شعوره بالتطهر، وصولاً — كما يقول جروتوفسكى نفسه — إلى «التضحية بالنفس من أجل صدق الحركة، وحرية التعبير، وتطهير البواعث» (٢٨).

وللمرة الأولى فى بولندا — وربما فى العالم — اذا اتفقنا على التحديد العلمى لبدايات هذا المسرح — يصبح معمل جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى فى عالمنا، التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور. وأعنى المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير، بواسطة تمثليه داخل مسرحه المعملى. على أن أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجيه فى المسرح، يبحثون عن حريتهم المفقودة، ويعثرون عليها معروضة فوق الخشبة، تتماثل معهم، تمثل إلهاماً لقدراتهم الابداعية، وباعثاً على تحركهم الدرامى الفعلى داخل واقعهم اليومى. ولاتن فصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا. ففى الوقت الذى كانت القضية الفنية عند ليون شيللر — المصلح المسرحى الكبير — تُعامل بأسلوب محافظ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية، بفضل الإخراج المرئى فوق الخشبة باستغلال كل الادوات المسرحية، من إضاءة

وسينوغرافيه (٢٩) ومشاهد جماعية، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يعبر عنها داخل صالة عارية كاملا، يقبع فى مركزها، أو فى احدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته، ليعبر عن ألمه وتحرره الداخلى. ولم تكن هذه الوسائل، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية، ولكن عبر الشعور والاحاسيس المقطرة، بواحدة الحرية الداخلية للممثل، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيرا عن نفسه، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها، حيث يتفهم — بشكل مكثف — ليس فقط قضيتته الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح/ بل يتفهم العالم بخبله وليس بمدلولاته المنطقية، بل بشموليته و كليته.

فالمضامين الالفاظية والخالية من المعنى أو تكاد، قد اتخذت عند جروتوفسكى طبقة كلامية. ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوتى ونحو المواقف الحركية للجسد، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق؛ ومن الطبيعى كذلك أن يركز «جروتوفسكى» تركيزا كبيرا على سحر الكلمة، ولكن من خلال نبض ايقاعها، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية، غير أنه لم يلق بالا لطبيعة علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها، وبكل ما هو ليس مسرحيا. فمع إختزالها يهدم شيئا هاما: تلك الطبيعة الثنائية «الباروكية» الرومانتيكية. أما الالتزام الحرفى بالكلمة، والمعاناة الجسدية والتصوفية، فلها عند الرومانتيكيين مدارها الثانى: اللاتجسيد، ومنطقة التفكير والخيال، التى يراد معرفتها حتى فوق خشبة المسرح، فهى منطقة سريعة التسرب «كالهواء» —

فيما يقول الكاتب الرومانيكي سوفاتسكي، وتلك فقط توجد في بقايا الكلمات. لذلك من الضروري القول بأن جروتوفسكي قد عبّر عن تلك المشاعر والوعي الباطني الداخلي الرومانيكي كثيرا، ولكن ليس إلى النهاية، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها. أما تلك التي أثارت - قريحته الفنية، فقد عبر عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معمله المسرحي. وتعد المرحلة الرومانيكية لعمل «مسرح العمل» في سنوات (١٩٦١ - ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها. فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكي مرحلة جديدة - ربما يكون عن غير قصد رسمي مباشر - لتجسيد الرومانيكية فوق خشبة المسرح، حيث النضال مستمر. والشعب البولندي ما يزال يبحث عن حريته كي يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله. في عام ١٩٥٦ يقدم المخرج المسرحي الطليعي «كونراد سفينارسكي» (٣٠) «الكوميديا اللاإلهية» للشاعر البولندي «زيجمونت كراشينسكي» بادئا سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانيكية التي تنشد الحرية. وقد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكي ليست لها علاقة مشتركة بالمسرح المعملّي لجروتوفسكي، حيث قدم سفينارسكي عروضه المسرحية بمسارح محترفة تقليدية في تقنياتها، بأساليب وروى غير تقليدية، وهو مسرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيللر - فليس به مجامع غفيرة، ولا تأكيدات المرتبطة بالرسائل السياسية المباشرة. ولكن «سفينارسكي» يقوم في عروضه بكشف حساب مع التاريخ الاجتماعي البولندي ومع الأيديولوجيا القومية - وقد أدى شيللر هذا الدور جزئيا، ولكن بأسلوب يتسم بالبداة، أما سفينارسكي فينظر إلى هذا التاريخ وإلى تلك الأيديولوجيا عبر منظور التجارب المريرة للأربعين سنة

الأخيرة فى أوروبا، فى فى الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا، كما يرى أنه يحوى بداخله قدرا من الفكاهة والسخرية للرومانتيكية؛ يعيد فيها ثانية توازن الكلمة؛ ذلك الذى كان يعد بعيدا عن جروتوفسكى وقريبا منه فى آن. فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعى القومى للمتفرج ليستثير حريته ويناشدها، وذلك بإشراكه فيما يقع فوق خشبة المسرح ويحدث بأسلوب يوقظه من غفوته، لكن سفينارسكى يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحى ليسخره لتناقضات الواقع وأصداده والسخرية ببطله، والتعاطف معه فى الوقت نفسه، مفضلا الاعتماد الواضح على المقومات - الفيزيقية للممثل مثل جروتوفسكى، حتى تصل الحقيقة المنشودة باللعب على أدوات كيان الممثل بكامله. ويمكن العثور هنا - على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة، لكنها قريبة الصلة بقومات معمل جروتوفسكى؛ فيما يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكية. إن عمل جروتوفسكى الراديكالى داخل المادة الرومانتيكية يثمر أيضا لحظة نهايته، لبدأ مرحلة «الخلاصة» وتؤكد أعمال سفينارسكى التى كانت لها بصمات غير عادية وعلامات فى طريق مسرح اليوم الذى فقد كثيرا من ملامح أضالته.

إن تجارب المسرح الرومانتيكى البولندى تعد «ثيمة» رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والابداع الذى اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتثوير القضية الحياتية اليومية من جانب؛ ولتحرير العمل الفنى من جانب آخر، وتحرير الفكر من قيوده فى نهاية الأمر. وفى حالة جروتوفسكى نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الابداع المسرحى الكلاسيكى فحسب، ولا يقدم تجربة مسرحية بعينها

تتوافر فيها ملامح التجريب الفني الطليعى، بل يسعى بوعية الى أن يقدم حالة مسرحية. وهى حالة فنية جدية. إنها «لفظ المسرح» والدخول به إلى الواقع بفضل العلاقات البشرية المباشرة، أو ما يطلق عليه فى المسرح الحديث «محاذاة المسرح Para Teatralna»، وهى مرحلة هامة فى إبداعات جروتوفسكى المسرحية يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله فى المسرح التقليدى إلى نهايات معمله المسرحى، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية «الموتيفات» المتباينة المتسمة بمثالياتها الرومانتيكية.

وليس الأمر المهم - لدى جروتوفسكى - أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلق نظرية جديدة للدراما.. ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن.. فالتاريخ لا يتمثل دائما مع تاريخ المؤرخين. التاريخ واقع ملموس بشكل واضح. إنه ما يحدث.

ومن المؤكد كذلك أنه مركز لعب قوى اجتماعية: القهر - الحرية، الحرب - السلام العقل - الخيال. ويمكن رؤية هذه التركيبة عبر عيون مؤرخ أو كاتب، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للفرد، وعبر التاريخ الذى يعد تحديا بدوره لهذه القوى.

ولقد وظفت الرومانتيكية البولندية نفسها للثقافة على مستوى قوانين النص ولوائحه. لكن هذا يجعلها رومانىكية جامدة، بينما تصبح الرومانتيكية - بوصفها نصا له أطره ولوائحه - إجابة عن تاريخ المؤرخين، فى الوقت الذى كان التاريخ فى بولندا طوال الوقت حاضرا وشاهدا، عراقا ومرهضا.

أكان ذلك يتبع من التراث الدينى أو العقائدى؟ أيمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الوثنية؟ وكيف لنا أن نتعرف «المنظور الطقسى» الرومانتيكى؟ إنها وضعية لها مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية؛ من أن تكون مجرد «نموذج» للوضعية المسرحية التى يشترك فى بنيتها الممثلون المؤدون والمتفرجون المتلقون. وليس ما نغنيه هنا هو استخدام الكلمات، وفى الأزمان التى يتوحد فيها النضال البشرى أمام الأزمات، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتى، يطلق عليها جروتوفسكى «النقش فى الداخل» يعنى شيئا أقرب ما يكون «للطبع فى الذهن». بهذا المعنى نقرب أكثر من «الوضعية الانسانية» التى تصبح أكثر اتزانا واتساقا مع الانسان. لقد صاغ الشاعر ميتسكيفيتش الأمر على هذا النحو: «ما نتعطش اليه فى مسرحنا، هو أن يكون بطلنا» انسانا كاملا.. انسانا بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة، ويعنى جروتوفسكى بالانسان - وفقا لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش - ذلك الذى يكون محاربا ومشارك فى صنع التاريخ، وفى حياة وجوده، انسانا قد اختار حريته. «وعلى هذا الانسان - وفق ما يؤمن به - أن يهب نفسه بالكامل لما يفعله». ان انسانا كهذا ينبغي أن يملك فى داخله - كما يرى ميتسكيفيتش - «نظاما متميزا من المشاعر»، ليستطيع أن يمسك بالحرية التى تمس وجدانه فيصبح حرا.

قد نتسائل هنا: «هل اتسم اخراج مسرحية «أكروبوليس» التى قدمها جروتوفسكى فى عام ١٩٦١ بأسلوبها الطليعى؟. يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعيا، فالأحداث الدرامية لمسرحية «أكروبوليس» للكاتب الشاعر البولندى فسبيانسكى تدور فى كاتدرائية «فافل» براكوف القديمة. فى

مقابر هذه الكاتدرائية لا يُدفن الملوك فحسب - ولكن يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى «رسل الكلمة». ومصطلح الرسول يعنى به «المرهص» أو «النبى». إنهم شعراء المسرح: ميتسكيفيتش وسوفانسكى، انهم شعراء الكلمة؛ ويلاحظ من خلال هذا المفهوم، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى. «عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة - يستطرد جروتوفسكى - مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة، وترتبط ارتباطا وثيقا بوجودها الشرعى تحت احتلال مستعمر غير شرعى. وفى معظم أنحاء البلاد، كانت اللغة البولندية ممنوعة. وكان الاستعمار الروسى، على سبيل المثال، وإلى بدايات القرن العشرين، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم، وإذا حدث ذلك، فإنهم يموتون بالخنازير»^(٣١). فى هذه الوضعية التاريخية، كان المخرج الحقيقى للأمة فى تحريرها هو الثقافة.

لذلك دفن هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لأمتهم، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة، والمرهصين بمستقبلها. إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضبابى. ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز ارتباطا وثيقا - مثلما يحدث فى بلدان أخرى - بفئة كفة المثقفين (elite)، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق؛ إن القومية تعنى الوعى القومى، وتبدأ هناك عندما ينشد شعب حرته، واضعا فى الاعتبار حريات شعوب أخرى، تتعطش لا استقلالها الفكرى والروحى. بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الإنسانى، والرمانتىكية تجسيدا لهذا الكبرياء والقوى المقاومة. لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة.

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبي تتميز بأنها ترينا الحوار الداخلى للفكر، صراعا للأضداد، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكل وضعية الانسان داخل مجتمعه، وهى ليست مجرد اشكالية شكلية «من رومانتيكية مسرحه الروح» أو «مسرحه المشاعر» بل هى مسألة دياكتيكية تشمل وجهات نظر، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والمفردات، تأكيداً لحرية المسرح، وحرية الانسان بالضرورة.

هوامش الفصل الأول

(١) فواد يسواف جومووكا **WLADYSLAW GOMULKA** (١٩٠٨ — ١٩٨٦):

كان متحميا للحركة العمالية الدولية. بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بذل جهودا كبيرة، هادفا لاقامة السلطة الشيوعية في بولندا. اعتقل عام ١٩٤٨. خرج من المعتقل عام ١٩٥٥، اى بعد موت ستالين في عام ١٩٥٦، اعيد تقييمه الايديولوجى. واختير زعيما للدولة البولندية. فى عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى، والاجتماعى للبلاد، اضطر جومووكا أن يتنازل عن الحكم.

(٢) جريدة «حياة وارسو» **Zycie Warszawy** رقم ١٠ (١١٩) Rok IV.

(٣) آدم ميتسيكفيتش: **ADAM MICKIEWICZ** (١٧٩٨ — ١٨٥٥):

اشهر الشعراء البولنديين فى القرن التاسع عشر على الإطلاق. فى بدايات ابداعاته واصل احياء المذهب الكلاسيكى ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين معبرا تعبيرا واضحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤاهم. فى عمله الشعرى الهام، «انشودة للشباب» (١٨٢٠)، أكد الشاعر على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبذولة المتأنية، والتي تقف افكارها على النقيض من جفاف العقلانية، وتبنى التيار المعبر عن المشاعر والعقيدة. كان هذا الاتجاه مدخلا لايضاح مناطق غير مفهومه «للعقل» كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامج الشعرى، كانت عودته إلى الخيال والتنبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر، كى ينفذ التوازن الأخلاقى داخل الشعور الانسانى، وتعمق دراسة معنى الحياة. تعد مسرحيته الشعرية «الأجداد» أهم عمل مسرحى لميتسيكفيتش أما الشاعر فيعد أعظم مرهض لمستقبل الشعب البولندى.

(٤) الزولتى البولندى: يعادل قرش صاغ مصرى. منذ أكثر من عشرين عاما.

(٥) أنجى فايدا **ANDRZEJ WAJDA** ولد عام ١٩٢٦:

مخرج سينمائى ومسرحى. واحد من اشهر المبدعين المعاصرين فى السينما البولندية والعالمية. قام بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة، مستفيدا من الأدب الروائى، تعبر

افلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية. في اثناء الاعداد لتغيير النظام الشيوعي وابداله بنظام ديموقراطي، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» - اخرج فايدا عدة افلام، تعكس بوضوح الاحداث الجارية: «الانسان من مرمر» و «الانسان من صلب» وفيلما وثائقيا عن التضامن؛ وبالإضافة إلى افلامه الروائية الهامة التي تحسب له تاريخيا مثل: «القتال» و «ماس ورماد» و «كل شيء للبيع» و «دانتون» و «دكتور كورتشاك» و «ماكبت» وغيرها. يساهم فايدا حاليا بجهوده الفكرية في البرلمان البولندي فهو عضو فيه. من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفسياتكسي، و «المجانين» لدستوفسكي «العاصفة» و «هاملت» و «حلم ليلة صيف» - لشكسبير، و «المهاجرون» «المروچيك» وغيرها من الأعمال المسرحية، وكان أهمها على الاطلاق تجربته المسرحية التي قام فيها بالتجريب في العلاقة الديالكتيكية لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحي، وبالمثل واشترك الجمهور الفعل لى الديالكتيكية لعلاقة المتفرج المسرحي، وبالمثل واشترك الجمهور الفعل، ليس فقط في مشاهدة بروفات العرض المسرحي السبع والعشرين، بل مساهمته - بشكل مباشر أو غير مباشر - في تشكيل نسيجه، منذ بدايته حتى نهايته. ان فايدا يقوم في هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المتفرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية في تكوين العمل المسرحي.

(٦) انظر: sarre Par Lui-même Francuis Jeanson ص ١١ ١٢ عام ١٩٥٨.

(٧) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٦٤٤.

(٨) يوزيف شايئا: JOZEF SZAJNH ولد عام ١٩٢٢:

مصور (رسام) سينوغراف مخرج مسرحي، يلزم شايئا نفسه بوصفه فنانا بانضباط العرض المسرحي وخدماته، رؤيته (البلاستيكية) التشكيلية. في أعماله نشاهد ثورة مسرحية اصلاحية من نوعية جديدة. في البداية كان يكيف تصميماته للرؤى التفسيرية للمخرجين آخرين. لكنه أنشأ فيما بعد مسرحا، يهيم فيه أن يعرض رؤاه التشكيلية وتفسيراته المسرحية، محللا في نفس الوقت بوصفه مخرجا العمل المسرحي، باعتباره انعكاسا للرؤية السينوغرافية التشكيلية، لكل ما هو متواجد، ولكل ما يحدث دراميا فوق خشبة المسرح. كانت مسرحية «المفتش العام» لجوجول، أول عمل مسرحي له. وهي تعد جنونا مسرحيا في مجال السينوغرافيا التشكيلية. ان عالم مسرح هذا المبدع، كان زاخرا بمختلف المهمات المسرحية «قطع الاكسسوار» وهي ترمز لتلك الكوايسر التي تتضمنها مسرحياته. حووظ في هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية. من أهم منجزاته المسرحية هي (ربليكاو دانتي وسيرفانتيس) - انظر شايئا الفصل الثالث من هذا الكتاب.

(٩) د. محمد غنيمي هلال: المصدر لسابق - انظر هامش ٧.

(١٠) سارتر: انظر مقدمة سارتر لمجلة العصور الحديثة عام ١٩٤٥.

(١١) انظر هامش رقم ٣.

(١٢) زيجمونت كراشينسكى ZYGMUNT KRASINSKI ١٨١٢ — ١٨٥٩ :

شاعر مسرحي بولندي. من أهم ممثلي التيار الرومانتيكي في المسرح البولندي للقرن التاسع عشر. في ابداعاته غالبا مايربط فكرة صراع الفرد مع العالم، برؤية الثورة المنتصرة للجيا ع والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الارستقراطيين المتخبط، ورجال المصارف وأصحاب المصانع. يتعامل في مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل مخلفاته وقيمة المتهالكة، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامي، وفقدانهم للقدرات الابدعية والفكرية للتغيير. من هنا نشعر في أعماله برؤية «أبوكاليسيه» مستحيلة تمتزج بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها، الناشئة عن لا وعيهم التاريخي بفكرتها وجوهرها. كان أهم عمل من بين ابداعاته الشعرية/الدرامية هو مسرحية «الكوميديا اللاهية».

(١٣) يوليوش سووفاتسكى JULIUSZ SLOWACKI (١٨٠٩ — ١٨٤٩) :

شاعر مسرحي. يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكى الضلع الثالث لمثلث الشعر القومي المسرحي الرومانتيكي البولندي في القرن التاسع عشر. بل ان عند تاريخ الحركات التحررية في بولندا يعتبر سووفاتسكى أهم شاعر في جيله ومثيرى الثورة. لقد عبر عن احباطاته وقيامه يكشف الحساب مع التاريخ والحياة، كما أبدع في مرحلة الثورة درامات؛ تعد جميعها ملحما رئيسيا من ملامح التراث الدرامي البولندي. ففي كورديان يتهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق في الرؤية التبشيرية التقليدية والشرعية. أما في «بالادينا» و «ليلا — فينيذا» يحاول الشاعر العشور في عالم الموتيفات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية؛ كما أنه مزج بتميز وقدرة الموتيفات المأساوية بالملهاوية، والفانتازيا بالواقع في نسيج متوحد منفرد.

(١٤) كونراد فالينرود KONRAD WALENROD :

من تأليف الشاعر المسرحي ميتسكيفيتش قدم لها بمدخل ليكيا قيللى: «عليكم أن تعرفوا، أن ثمة نوعين من المعارك: ضرورة أن تكون تعليبا أو أسدا» ان كونراد بطل الملحمة الشعرية، هو بطل يقرر القيام بالفعل الدرامي عبر الأسلوب «الشعبي» الذي يضعه أمام تساؤلات ماهي الا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة، فهو يقع في هذه المعاشة من خلال

اللحظة التاريخية التي يجد نفسه فيها في مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادئ الأخلاقية. ذكرنا كونراد بالتمردين ضد العالم أجمع، ومن على شاكلتهم عند أبطال بايرون، أولئك المرغمين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادئ الأخلاقية وحدودها. ان كونراد هو انسان «الشرف المغتال»، يمزق نفسه داخليا وبشكل حاد. ولعل صورة هذا التمزق هو تردده في اتخاذه القرار، في تأجيل الفعل، ليكون بمقدوره ابعاد لحظة انكسار المبادئ الأخلاقية داخله، وتأجيل الفعل الدرامي إلى أبعاد ما يكون. وفي الوقت الذي يشمل بحبه الكبير زوجته المعشوقة والتي يحاول اسعادها، يحقق كونراد أخيرا هدفه المرسوم: القضاء على العدو وبالتالي ينقذ الوطن. أما كونراد نفسه فيخسر حياته مقابل انقاذه لوطنه. بعد أن يلصق بصدور الاعداء الوباء الذي يحمله ليعجل بموتهم، فيعجل بموته كذلك، فيكون موت لقاء موت.... ماتا لقاء الحرية.

(١٥) كورديان KORDIAN:

عنوان المسرحية التي تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحي سورفانسكى. كورديان شاعر صغير، يولد ثانية عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكما لتبعث الروح الوطنية من جديد. كان كورديان في البداية شابا منغمسا في أحلامه، وفي الوقت الذي لم يكن يملك هدفا لحياته، كان يعشق حبيبته ومعشوقته عشقا محموما نعسا، يتعطر للقيام بفعل بطولى؛ ولكن دون قدره على تحقيق هذه الأحلام، فنجدته محروما من القدرة على التحرك. ولذلك فإن السمات الرئيسية - الممثلة «المرضى العصر» تؤدي بكورديان إلى القيام بفعل الانتحار، على الرغم من شعوره بلا جدوى موته، فهو انجاز غير ضرورى، كحياته الحاملة وعشقه التعس أمام مواجهة الأحلام للواقع، تعاني روحه تغيرا كبيرا يولد ويبعث في كورديان. انه حب الوطن وضرورة القيام بالفعل البطولى، تتسم أفكاره بطابع جمهورى مستقل وثورى، تتشكل في شعارات تسعى لقلب نظم الحكم الفاسدة، وايقاظ الشعوب وبعثها للقيام معا بالفعل الثورى الحتمى.

(١٦) السيد تادووش PANTADEUSZ:

ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامي آدم ميتسكيفتش، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاقطاعية/الرأسمالية؛ تحمل هذه الملحمة داخلها عذوبة الغنائية الشعرية، والشوق لسنوات الطفولة. يرينا هذا العمل الملحمى ارهاصة الكاتب لمستقبل المجتمع البولندى الحديث.

(١٧) كونفيدرتسيا بارسكا: هو اتحاد الارستقراطيين البولنديين المسلح، تكون في عام ١٧٦٨، كان جوهر هذا الاتحاد ينحصر في قضيتين هما: خلع الملك والوقوف بالمرصاد ضد التدخل الروسى فى بولندا من خلال اشتباكات مع العدو فى معارك ضارية. توقفت هذه الحركة عن الوجود فى اللحظة التى فرضت فيها القيصرة «كاترين» نفوذها على بولندا فى عام ١٧٧٢. وكان يعقد مؤتمراته بانتظام.

(١٨) تيوفيل لينارتوفيتش TEOFIL LENARTOWICZ (١٨٢٢ - ١٨٩٣):

شاعر بولندى، محاضر الادب السلافى بجامعة (بولونيا) فى ايطاليا. تمثل أشعاره قصائد غنائية انطباعية تقوم على الموتيفات الفولكلورية الشعبية. من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و «إقاعات قومية». كتب بالإضافة إلى ذلك أعمالا ملحمية تاريخية من بينها «معركة - راتسوافيتسكى» وهى قصائد درامية وطنية تتصل أوثق الاتصال بالثورات التحررية. كان يناضل فى أشعاره ضد التصالحية والتوفيقية.

(١٩) تسريان كاميل نورويد CYPRIAN KAMIL NORWID (١٨٢١ - ١٨٨٣):

شاعر بولندى. تمثل أعماله جزءا له خصوصيته فى فن الشعر بمقارنته بعصره بإبداعاته لم تفهم فى زمنه، بل لفظت من معاصريه. اكتشفت معظم أعماله فيما بعد، وبدأ طبعها فى عام ١٩٠٤ أى بعد موته بسنوات. ويعتبر شاعرا رومانتيكيا لنظرته المتسمة بشموليتها تجاه العالم. ان نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد «التحقيقى»، وتهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تقويمها وتقديمها ونقدها، متضمنة لا موافقته على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها. ويعد نورويد المتحدث الرسمى لتفسير التاريخ، عبر النظرة إلى روح الدين، وليس بحرفيته أو تصرفه، كان ينظر إلى قضية «التقدم» باعتبارها نوعا من التميز الفردى للانسان ونكامله. ويعد «خاتم السيدة البيضاء» أهم أعماله الدرامية. كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية، والكثير من الدراسات والفلسفية والجمالية، والمقالات والمذكرات والذكريات الأدبية. ويظهر هذا النوع الأدبى الأخير بوضوح فى عمله الهام «الأزهار السوداء». أما التكامل الفنى الذى يطبع أعماله الأدبية، فيظهر بينا فى رسوماته وتصاويره الذاتية. مات الشاعر نورويد فى فقر مدقع بعد أن عاش مع شذمة من الفقراء الضائعين والشعراء المتصعلكين.

(٢٠) اجناسى كراشيتسكى IGNACY KRASICKI (١٧٣٠ - ١٨٠١):

شاعر، روائى بولندى، منذ عام ١٧٦٦ كان أسقفا ملقبا بالأمير. على رأس قائمة كتاب مرحلة «التنوير» البولندية، من أشهر ممثلى التيار الكلاسيكى فى الأدب البولندى. فى

أعماله يسخر سخرية لاذعة من علاقة التدوين التاريخي، الذي تمارس فيه العملية النقدية، بما يطلق عليه الأعمال التراثية، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه - تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه، كما أنه ينقد نقدا يقضح فيه أسلوب الحياة الاستغلالية للطبقة الأرستقراطية البولندية، ولعشقها الأعمى لكل ما هو «على الموضة» ولكل ما هو أجنبي. أهم أعماله على الإطلاق: «زوجة على الموضة».

(٢١) ستانيسواف مونيوشكو STANISLAW MONIUSZKO (١٨١٩ - ١٨٧٢):

أهم مؤلف موسيقى بولندي في القرن التاسع عشر، والممثل الرئيسي للأسلوب والروح القومية في الموسيقى البولندية. مبدع الأوبرا البولندية القومية، والموسيقى الغنائية الفردية. وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبي، مع تناوله للقضايا الاجتماعية العامة. توصف أعماله الأوبرالية بالثراء في الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية. وتعد أوبرا هالكا - HALKA و هي من تأليف مونيوشكو - الأوبرا القومية للشعب البولندي، قدمت في العديد من الدول الأوروبية. ومن أهم أعماله الأوبرالية كذلك: «البلاط المفزع» و «باريا (PARIA) و«الكونتيس» وغيرها.

(٢٢) ستانيسواف فسيانسكي STANISLAW WYSPIANSKI (١٨٦٩ - ١٩١٧):

شاعر مسرحي بولندي؛ رسام - مصور، مصلح من مصلحي الحركة المسرحية الإصلاحية. في ميدان الرواية، أصبح فارسا من فرسان الدراما الرومانتيكية المعاصرة «خاصة المأساة». في بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للقضايا الميتافيزيقية، والقضاء والقدر التي يتعرض لها أبطال مأسية. كانت هذه التيمة نغمة متكررة ومصادر أساسية لدراماته، التي ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومي للبلاد - كما نرى في أعماله الدرامية: «سيدة وارسو» و «اللجنة» و «التحرير». تعرض في أعماله بعمق كبير للتيار الفلسفي والميتافيزيقي من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية ورؤيته الذاتية لها. ففي مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية، أصبحت القضية المركزية فيها هي أهمية «مشكل» الحياة، والنظام الأخلاقي الذي أثاره الفيلسوف نيتشه.

(٢٣) ليون شيلر LEON SCHILER (١٨٨٧ - ١٩٥٤):

مخرج وناقد ومنظر مسرح. ان القضايا الفنية التي يطرحها الاخراج/التفسيرى لشيللر، والمستغلة انجازات الحركة الإصلاحية في المسرح، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات الاتجاه السياسى، والاتجاه اليسارى للمسرح للحديث، مثلما نرى فى اخراجه لأوبرا «البنسات الثلاث» لبريخت، و«فلتصرخوا أيها الصينيون» لثرياتكوف، ثم المسرح الموسيقى.

اخرج شيللر عروضاً مسرحية مستوحاة من التراث البولندي القديم والشعبي مثل باستوراوكا (PASTORALKA)، العمل الاستعراضى الشعبى.

(٢٤) انجى بروناسكو: ANDRZEY PRONASZKO (١٨٨٨ - ١٩٦١):

سينوغراف رسام واحد من أهم مبدعى حركة الفن التشكيلي فى مجالات الرسم والسينوغرافيا؛ تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع المعمارى فى الديكور والأزياء.

(٢٥) انظر كونستانتى بوزينا: جروتوفسكى والدراما الرومانتيكية.

Konstanty Puzyna: Grotowski Dramat Romantyczny Dialog 3/1980

(٢٦) نفس المصدر السابق صفحات ١٠٧ - ١١١.

(٢٧) نفس المصدر السابق صفحات ١٠٧ - ١١١.

(٢٨) الممثل (خياله، فكره، نقاط ضعفه) حوار مع الممثل الأول: Ryszard Cieslak بمعمل جروتوفسكى المسرحى - المصدر - مجلة Teatr البولندية، عام ١٩٧١.

(٢٩) السينوغرافيا Scenografia: هى الاطار الشامل الوافى لكل العناصر المرئية فوق الخشبة المسرحية: المعمار، الديكور، الأزياء، الكتل، الأضاءة، المهمات المسرحية - الاكسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق الخشبة.

(٣٠) كونراد سيفنارسكى KONRAD SWINARSKI (١٩٢٩ - ١٩٧٥):

مخرج وسينوغراف. من كبار الفنانين المسرحيين البولنديين الذين يقفون بجوار المخرج ليون شيللر داخل التيار الاصلاحى للمسرح. يصل عدد أعماله السينوغرافية فى بدايات نشاطه الفنى إلى ستين عملاً. كان سيفنارسكى مخرج بريخت ودرنمات، ولعشه نظرية بريخت فى المسرح، تبنى آنذاك «الاتجاه التعليمى البريختى فى العمل الفنى» ليقطعها فى أعماله، ويقدم من خلالها للقضايا المصيرية التى يتعرض لها الانسان. وبلا ريب فإن أعمال درونيمات قد أثرت وسائطه، وتضافر وجود المسرح الملحمى مع عوامل «الباروديا» و«الجروتسك» فى مسرحه. كانت السنوات العشر الأولى لسيفنارسكى تتمركز حول بحثه الفكرى والفنى داخل «الدراماتورجيه» الحديثه، أما السنوات التالية فكانت تنحصر فى اخراجه للأعمال المسرحية البولندية الحديثه، بالإضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير فى أسلوبه وتناولاته الفنية. يتلقى خبراته وتجارب المسرحية بتجارب المسرح الأوروبى ليحدث تماس بين مسرحه ومسرح القسوة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعالم، وفى طبيعة مواجهته له. أما العرض المسرحى - فى رأيه - فهو رد فعل ذاتى لمرحلة من التفكير

فى هموم العالم، بكل تناقضاته. من أهم أعماله: «مارا - صاد» فايس و «أرتور - أوى» بريخت، و«البقة» - ماياكوفسكى، و«الأجداد» - و«فويسك» بشتير، و«حلم ليلة صيف» و«هاملت» شكسبير؛ «التحرير» و«القضاة» و«اللغة» فسيانسكرى.

(٣١) يجى جروتوفسكى JERZY GROTOWSKI:

فى المؤتمر العلمى الذى أقيم حول المصطلح المسرحى وأعماله، ونظم فى يناير عام ١٩٧٩ فى (ميدبولانى) وأشرف عليه مركز المسرح الايطالى Centre di Ricerca وخصصت جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح المعلى.



الفصل الثانى

ييجى جروتوفسكى

- الورشة والعمل المسرحى.

- جروتوفسكى فى عيون ممثليه.

ييجى جروتوفسكى الورشة والعمل المسرحى

جروتوفسكى ظاهرة متفردة فى مسرحنا المعاصر، فهو مسرح قائم بذاته لا يقارن بأى ظاهرة مسرحية أخرى. ولو حاولنا ربط تناولات إخراج جروتوفسكى لأعماله بالإخراج التقليدى أو اللاتقليدى فى المسرح العالمى، لفشلنا فى تقويمه وتحليل ظاهرتة المسرحية العالمية.

أخرج فى بداياته أعمالاً عديدة فشلت جماهيرياً، ونجح فقط عندما قدم مسرحه/المعمل الذى خلق منه مبدعاً، ومنظراً، ومصلحاً مسرحياً. فى بحوثه الدائمة عن المسرح يضرب عرض الحائط بكل المفاهيم التقليدية المتحجرة التى تدور حول أهم العناصر الثلاثة المكونة لنسيج العمل المسرحى: خشبة المسرح، الممثلين، الجمهور، مما يؤدى به فى نهاية الأمر إلى التحرر من المسرح ذاته والوصول به إلى ما أطلق عليه «بالمسرح - خارج المسرح».

لم يبدع، ولم يحاول أن يبدع نظاما جماليا ثابتا، يمكن أن يُقبل عليّ علائته عالميا من المسرحيين في الكرة الأرضية جمعاء، ومع ذلك فإنه أثر في المسرح العالمي برمته بهذا المفهوم. يعد جروتوفسكى - في رأيي - مبدعا لا يقارن بأي حال من الأحوال، بأي مبدع مسرحي آخر، إنه المعشوق الذي ينبغي حبه، والوقوف أمامه بالمرصاد في آن واحد، رسولا كان أم ساحرا مخبولا!!

لقد كسب موقعا هاما في خريطة المسرح العالمي، لم يحققه أى بولندي آخر لا يقل عنه موهبة سواء كان «كانتور» أو «شاينا» أو غيرهما.

المولد والمنشأ

ولد في عام ١٩٣٣ في جيغوف (Rzeszow). تخرج في السنوات (١٩٥١ - ١٩٥٥) بقسم التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية، براكوف، وقضى عاما فيما بعد في دراسة فنون الإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية (Gitis) بموسكو، التي يستكملها بقسم الإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية براكوف البولندية في السنوات (١٩٥٦ - ١٩٦٠)، وفي هذه المرحلة قام برحلاته الاستكشافية إلى الصين، كما اشترك في تلك اللقاءات العلمية المسرحية «لجان فيلار» في «أفينيون»، ولقاءات مثيلة مع إميل فرنشيشيك بوريان (Franciszek Borjan) ببسراغ؛ ليجمع هذه الخبرات المسرحية ويكتفها، فتتحول داخله إلى جزء من كيانه الفني، ومن هذه التجارب والخبرات التي تلعب دورا جوهريا في إبداعاته، كما يعترف جروتوفسكى نفسه فيما بعد: «بتدريبات ديللان» المتعلقة بإيقاع الشخصيات المسرحية، وأبحاث وتحليلات ديلسارات Delsarte فيما

يخص ردود الأفعال الداخلية والخارجية في السلوك الانساني - خاصة فيما يتعلق بتدريبات الاستشارة الجسدية عند ستانسلافسكى، وظاهرة «التدريبات البيو/ميكانيك» عند مايور هولد، ومحاولات فاختانجوف الرامية للربط ما بين التعبير الخارجى ومنهج ستانسلافسكى، بالإضافة إلى تلك الظواهر المسرحية الأخرى غير الأوروبية. اهتم جروتوفسكى اهتماما بالغاً بتشكيل الفن التمثيلي في الشرق الأقصى، وخاصة الأوبرا الصينية (والتي ليست أوبرا بالمعنى التقليدي الخاطيء)، والمسرح الهندي «كاتا كالى»، ومسرح «النو» الياباني إن كل هذه العناصر معا تنتقل إلى مرحلة هامة في إبداعه، لتثمر فنا عظيما، في هذه المرحلة يخطو جروتوفسكى أولى خطوات إبداعاته كمخرج مرتبط بالمسرح (Teatr Stary) بمدينة كراكوف، ليكون أول عمل يخرج له هذا المسرح: «الكراسى» (١٩٥٧) ليوجين يونيسكو، و «العم فانيا» (١٩٥٨) لتشيكوف، وكذلك فاوست (١٩٦٠) لجوته بمدينة بوزنان. تعامل جروتوفسكى مع هذه العروض باعتباره مخرجا مبدعا (مؤلفا ثانيا للعرض)، تزخر رؤيته دائما بالأفكار الشكلية التي لها ما يبررها داخل العرض المسرحي، بينما يقع مكان الممثل في الموقع الثانى، ويستخرج جروتوفسكى منها كل شئ: صراعات أفكار، وجهات نظر، نقاشا فكريا، لكنها خلت دائما من السمات السيكلوجية في تحليل الشخصيات أو الرسالة المسرحية العامة، بل تخرج عن نطاق استعراض القضايا الواقعية/الاجتماعية.

لم تحقق له هذه المسرحيات نجاحات واضحة في عالم الإخراج المسرحي؛ ولكنها كانت بالنسبة له صيغة من الصيغ، جعلته يقف بالمرصاد

فى مجابهة المسرح المتواجد ومواجهته، أعلن جروتوفسكى - آنذاك - عن «موت المسرح وإحيائه من جديد» فى مقال له تحت عنوان «موت المسرح وشخصه اليوم - فى رأى - أمر لا مرد له.. ولا غناء عنه».

المسرح الجديد

(Neo-Teatr)

المسرح الجديد باعتباره نوعا جديدا للفن المسرحى، وباعتباره حوارا، وتبادلا مباشرا للأسس الفكرية والحضارية القائمة ما بين الجمهور وخشبة المسرح. فالبحت عن طرق تؤدى إلى ذلك «المسرح/الجديد»، تحدث حتى الان بواسطة وسائل إخراجية تتميز بإبداعاتها المبتكرة فوق خشبة المسرح التقليدية «مسرح العلبة الإيطالية» إنما محاولات تبوء بالفشل.

إن مسرح «ال- ١٣ صفا» فى أوبولى (Opole) يتسم بهذه السمات الجديدة، فالمسؤولون عن خشبة المسرح التجريبية الصغيرة هذه داخل تلك المدينة الواقعة فى إحدى الأقاليم البولندية كان: جروتوفسكى المخرج وزميله «فلاشين» الذى كان مديرا أدبيا للمسرح، وقدا التجربة المسرحية الأولى لهما فى عام ١٩٥٩.

عُرضت مسرحية «أورفيوش» لكوكتو، عند افتتاح هذا المسرح فى نفس العام المذكور، ولم يكن عرضا ناجحا، ولقيت المسرحية التالية «قاييل» «لبايرون» المصير ذاته، مع أنها أفصحت عن بعض معالم تلك الطرق الباحثة

عن مسرح جديد، وقدم جروتوفسكى العرض التالى: (كاباريه - بوفو) لماياكوفسكى، وفى نهاية عام ١٩٦٠ يقدم جروتوفسكى «شاكونتالا» لكاليدياس، وهو عرض بعيد عن الاعجاز الفنى، ولكنه - بلا ريب - محور جديد فى انتاج إبداعات جروتوفسكى. هنا تتحطم العلاقة التقليدية (لخشبة المسرح - الجمهور) باعتبارهما مكانين منفصلين. كان أهم عنصر هو العودة إلى الممثل، الذى يجد نفسه موضوعا أمام مهمات رئيسية جديدة عليه لم يعرفها من قبل، من بينها: تفسير العلاقات، وهو نظام له شرعيته، وقائم على أسس ومبادئ واضحة فى مسرح الشرق. «لقد قمنا بتقديم العرض المسرحى، شاكونتالا حيث حللنا امكانيات ابداع لغة العلاقات التى يتضمنه، لإحلالها فى المسرح الأوروبى - يستطرد جروتوفسكى - قمنا بفعل ذلك عن وعى لا يخلو من سوء قصد. لقد أردنا أن نبدع عرضا، يمنح المتفرج الأوروبى صورة للمسرح الشرقى، لكنه فى ذات الوقت لا يتسم بالأصالة الشرقية، بل نقدمه بالشكل الذى يتصوره الأوروبيون أنفسهم - عن عمد - لمنحه صورته المثلى التى تعكس خيالاتهم وتصوراتهم عن الشرق، باعتباره عالما مليئا بالأسرار، وزاخرا بالألغاز، ومفعما بالأحلام، إلخ إلخ».

وتحت سطح تلك المقترحات الساخرة والمتوجهة نحو المتفرج للفتك به، .. كانت تكمن رغبة دفينه أخرى - كما يؤكد جروتوفسكى - هى سعيينا نحو اكتشافنا نظام العلاقات المذكورة، والمستخدمه لمسرحنا، أى لخدمة حضارتنا المعاصرة، وقد قمنا بفعل ذلك: كان العرض المسرحى مكونا من علامات صغيرة للإيماءات والصوتيات!.

«وظهر لنا - يشير جروتوفسكى - أن هذا ما سيحدث فى المستقبل
الخصب لمسرحنا: عندئذ سنقصد - عن وعى - أن نضع لفريقنا تدريبات
ونظاما مميزا للصوت؛ فلا يمكن لنا أن نبدع علاقات صوتية جديدة بلا
استعداد وتهيئة خاصة لها!!»

التدريبات والعروض:

بذلت جهود ضخمة فى تدريبات التمثيل «لمسرح ال- ١٣ صفا»
الذى يتخذ اسما جديدا هو «مسرح المعمل - ١٣ صفا». كانت تقام فيه
التدريبات بشكل منتظم لمدة أربع ساعات يوميا؛ عدا البروفات، وقد اشتملت
هذه التدريبات «الرياضة السويدية» والاكروبات، والتشكيل الحركى، و
«الماييم»، وتحسين الصوت، وأنجز الممثلون عند جروتوفسكى - بهذا النظام
الصارم - التكامل التام للياقة أجسادهم، أما فيما يتعلق باستخداماتهم
الصوتية، فقد أصبحوا معبرين أساسيين، وموصلين جيدين للتعبير الفنى من
ناحية الاخراج المسرحى، ومع ذلك لم تكن التقنية الماهرة المحترفة هدفا
لذاتها، بل كانت تخدم ما يود المبدع قوله، وأحيانا ما كانت تؤدى التدريبات
إلى اكتشافات جديدة فى ميدان الأداء التمثيلى.

اختار جروتوفسكى من عروضه مداخل ومقدمات ومواد لهذه
التدريبات من العروض الكلاسيكية ذاتها: «(....) دائما ما كنا نختار
«لورشتنا» خصوصا، ما تزال تحمل داخلها حيوات تمنحنا إياها، نصوص لها
مرتبة محدودة فى التراث المسرحى الانسانى، لا تمنحنى، ولا تمنح الحياة
فقط، بل تمنح معظمنا - كل من حولنا من البولنديين - القدرة على
الإبداع»^(١). كان جروتوفسكى يسعى قبل كل شئ أن يستظل مسرحه
تحت لواء «تلك القوى العظمى للتراث الرومانتيكى البولندى».

« (....) كان هذا مسرحا نشعر بتلمسه، بمباشرة. وفي ذات الوقت يحمل في داخله جناحا ميتافيزيقيا: مسرح أراد أن يتعدى حدود الموقف الراهن ويسعى خارجه، كي يكتشف مستوى أكثر رحابة لمنظور الوجود الانساني، ذلك الذى يمكن أن نطلق عليه بحثا حول المصير الانسانى»^(٢).

بقيت من هذه النصوص الأدبية عناصر مختارة ليست عديدة، وفي نهاية الأمر كانت «الأفيشات» أو ما يطلق عليها «بالافتات المسرحية» والبرامج المسرحية «البانفلت» تشير دائما إلى أن هذا العرض المسرحى هو لجروتوفسكى، وكأنه مؤلف العرض المسرحى. فيكتبُ على سبيل المثال: العرض المسرحى مأخوذ عن الشاعر ميتسكيفيتش^(٣) أو عن الشاعر سووافتسكى^(٤) أو عن الشاعر فسبيانسكى^(٥) أو عن الشاعر مارلو، وهكذا دواليك. فى البدء كان العرض المسرحى «الأجداد» (١٩٦١) للشاعر المسرحى البولندى ميتسكيفيتش يحمل بين دفتيه طقسا تدور تراثيله بشكل جماعى متكاتف، يجمع الممثلين والمتفرجين فى فناء متوحد، وكان على هذا الطقس - كما يعلق لودفيك فلاشين فى حديثه عن هذا العرض - أن يكون «سلسلة من المشاهد الإرتجالية التى تربط ما بين وحدة الموتيفات الحياتية عبر قضايا الروح الرومانتيكية التى تعتمل داخل الانسان الذى ما يزال شابا» وتدور «ما بين الجروتسيك والمأساوية»، «واللهو فى ممارسة السحر وجدية الطقس الدينى» لتصبح «أقرب ماتكون لقوة نفوذ سيكلوجية الجماعة». ومع هذا يفشل جروتوفسكى فى تحقيق أهدافه وما يرمى إليه. فينتجه العرض عن غير قصد - نحو «الباروديا» والسخرية اللازعة، وينجح فى تحقيق هذا الهدف. وفى مسرحية كورديان (١٩٦٢) Kordian للشاعر

المسرحى البولندى سوروفاتسكى، يوجه جروتوفسكى هذه الدراما بكامل أحداثها وشخصياتها إلى مسار معين فوق خشبة المسرح. فيجعل أبطاله يعيشون داخل مستشفى الأمراض العقلية، وتتغير صالة المسرح وتبدل إلى عيادة نفسية كبيرة، - المتفرجون يستشارون ويتحركون - عن غير قصد باعتبارهم «مرضى» للاشتراك فى الأحداث المسرحية، أما الممثلون الذين يؤدون أدوار المجانين، فهم متواجدون وتابعون، كل فوق سريره فى طوابق متعددة؛ بنيت خصيصا فوق الخشبة، أما الشيطان/الطبيب فيوجه دفعة العرض المسرحى، ويقوم بتنفيذ العمليات الطبية المنوط بقيامها، كما يحدث بالضبط فى مسرح السيكو/دراما.

إن «مأساة حياة الدكتور فاوست» (١٩٦٣) عن الكاتب الانجليزى كريستوفر مارلو، كانت لجروتوفسكى «إعترافا». عن سيرة حياة الراهب/فاوست أمام الرهبان/الجمهور، الجالسين حوله وأمامه، وجول الموائد المتواجدة على شكل حدوة حصان فى أحد أماكن الدير غير المسموح بدخوله، فهو فقط للصلاة والاعتراف. «فالعشاء الأخير» الذى قدم فيه فاوست - بدلا من وجبات الطعام. - متباينة مقاطع من سيرة حياته؛ جعل الممثلين يؤدون أدوارهم فوق الموائد، وحولها مجسدين شخصا متبانه، وحيوانات، ومواد، وأثاما رئيسية.

ففى الممارسة الفعلية لهذه الحياة بهذا القدر من المتعة والخيل فى آن واحد؛ كان جروتوفسكى بحث عن تلك العناصر «المقدسة» التى يصل إليها بعد اصرار عنيد وجهد جهيد يفوق سير الدنيا بأسرها.

بعد تقديم «فاوست» مارلو، كان هناك العرض المسرحي «دراسة حول هاملت» (Studium O Hamlecie) ١٩٦٤ عن الشعاعين: شكسبير، وفسيانسكى. وقبل تقديم فاوست يقدم جروتوفسكى محاولة تلو محاولة لتقديم العرض المسرحي «أكروبوليس AKROPOLIS» الذى يعد أكثر العروض اكتمالا ونضوجا فى عروض جروتوفسكى، أنه يصيف إليه خمسة تفاسير اخراجيه متعددة المناهج والأساليب بعد تفسيره الاول لها، يصل زمنها إلى سبع سنوات وتقدم فى عدد من مدن بولندا وكذلك فى فرنسا وانجلترا.

أن أكروبوليس «فسبياسكى» هى خلاصة القيم ومجموعها التى سنكها المجتمع الانسانى. ففى كاتدرائية «فافيل» بمدينة كراكوف البولندية التى كانت بمثابة «أكروبوليس» بولندا، - حيث كانت كراكوف بدورها عاصمة الاجداد وقلعة التاريخ القومى البولندى - نشاهد وقوع ليلة القيامة. فتحيا الشخصيات المرسومة والمطبوعة داخل «السجاد» المعلق فوق الحوائط، وتنفخ الروح فى الكتاب لتنتهى جميعا، وتؤدى معا ادوارها الهامة والمصيرية المنبثقة عن مشاهد من الكتاب المقدس القديم، وعن تلك الاغريقيات التى كان لها دور فى تشكيل قيم الحضارة الاوروبية وفكرها.

إن «أكروبوليس» سيقدمها جروتوفسكى بالتعاون المشترك مع الفنان السينوغراف والمخرج البولندى الشهير «يوزيف شائنا» فى مجالى السينوغرافيا والاعراج، فالعرض المسرحى كان «مقبرة انسانية شاملة» للحضارة المعاصرة، اقتيدت داخل معسكر الاعتقال النازى الرهيب فى «أوشفيتشهم»^(٦) ويقدم الفنانان (جروتوفسكى - وشائنا) بدلا من تمجيد «ثيمة» موت الحضارة

والثقافة معها، ثيمة تدمير الانسان وموته داخل هذه الحضارة، فالشخص
تبدو لنا جلياً عبر شعاعات الماضي السحيق، بل تبدو أكثر وضوحاً في
اسقاطاتها؛ عندما ترحف من بين ادخنة الافران البشرية وأتات القتل
الجماعي.

قدم لهذا العرض خصيصاً للتأكيد على رسالتين جوهريتين
«أكروبوليس التي تخصنا» و «مسيرة المقابر الجماعية». وفي وسط صالة
المتفرجين - جناح كبير ترقد عليه تلال من المعادن الصدئة المهترئة قدماً؛
انابيب الافران، عربات يدوية، بانيو، مسامير، قواديم «شواكيس». أما
الممثلون فهم يرتدون أزياء تتكون من اجولة «شوات مثقوبة» توضع فوق
اجسادهم العارية؛ وفي اقدامهم يرتدون أحذية خشبية؛ ونشاهدهم يقيمون
من هذه المعادن المهترئة الصلبة معسكراً لعمل عبثي، يستمر أو يتوقف وفقاً
لاشارات ايقاعية يعطيها المسئول «القمدان».

وفي فترات الراحة من العمل، تتطلع احلامهم اليومية، للخروج من
مرقدهم، تخرج برؤسها متطلعة تعبر عن أسطورة كل منهم على حدة. إنها
الاحلام التي تدور حول الكبر وعن الكبرياء؛ وتستعيد السعادة المفقودة
لتمتزج بعضها ببعض في خليط أبشع، يعبر عن واقعهم القبيح؛ نشاهد
ذلك بوضوح في معارك يعقوب مع الملاك، وعاطفة الحب المشبوب بين
«باريس» و «هيلينا»؛ في نبؤة «كاسندرا». إن هذه المشاهد تتصف بالقسوة
والغلظة والتعذيب المتبادل، ثم الانهيار الشامل، وفي النهاية الامل.

«....» فالجماعة المتعبة التي يقودها «المنشد الشعبي» تجد مخلصها.
من هو هذا المخلص الذي تبحث عنه الجماعة؟

يؤكد «لودفيك فلاشين» - أنه جثة هامدة! جسده دمىة بلا رأس،
تذكرنا بجثة معسكر الموت التى تتحرك كبندول الساعة ذات اليمين وذات
اليسار؛ يزيع المنشد بيده هذه الدمىة المثيرة الشكل إلى أعلى بحركة منمقة
رانانة. أما الجموع الغفيرة فهى تنظر له فى حالة التجذاب دينى، تتحرك
بشكل مكثف ملتصق بزعيمها، يبدأ فى الغناء على شكل تراتيل شعبية -
أغانى تحية واستقبال موجهة إلى «سلفاتور»؛ يتدرج هذا الغناء فى الارتفاع،
ويصل إلى درجة من الهستيرية البكاءة. وتتحرك القافلة نحو صندوق ضخ
يتواجد وسط صالة المتفرجين، بينما تمتد اياديهم مرتفعة نحو المخلص،
ويعيون نرصد فيها نظرات مصوبة حادة؛ نشاهد البعض يعرج بأقدامه ممسكا
بالبعض الآخر حيث يتساقطون، ثم يزحفون، فيقتربون رويدا رويدا - وبكل
الوسائل المتاحة - تجاه المنشد. تقترب القافلة أكثر فأكثر من شكل
الجماعات الدينية؛ الشبيهة بجماعات القرون الوسطى، ومسيرات اللاطمين
على الخدود، وأشبه بمسيرات «الاجداد» الكنسية، الملتفين فى حلقات من
الغشية والتصوف الذى يتم من بين ايقاع دينى راقص، فيسعدون لحظات،
ويتوقفون عن سمادتهم لحظات اخرى. يغنى المغنى الصامت، الساكنة
حركته، فى ظل لحظة الوصول والخشوع للصلاة، ليقوم الآخرون بترديد
ماينشده. واخيرا تصل المسيرة المحيطة به إلى أقصى حدود الغشية، فتقف عند
حدود رحلتها. أما الممثل الذى يقود فى صمت صرخته على شكل صلاة،
فإنه يفتح الصندوق على مصراعيه، ليدخل وسطه، ويأخذ معه «دمىة»
المخلص. فيقف الجميع مترقبين يغنون غناء هستيريا؛ يزداد ايقاعه فوق
الشفاء، يلحق بهم الآخرون الذين يطوقونهم فى حالة من التعبد والتصوف.

عندما يختفى فى الحفرة اخر المحكومين عليهم يصطدمون بعضهم
بالبعض، ويهيمن عليهم الصمت فجأة. بعد لحظات قصيرة يخرج شخص
معلنا بصوت هادئ لا حياة فيه:

«لقد رحلوا. إنهم يرحلون داخل الادخنة». نسمع صوتا جهوريا يعلن
مبتهجا، «أنهم داخل قرن الموت» وهنا ينتهى العرض المسرحى.

دخلت «أكروبوليس» فى مجال ابداعات جروتوفسكى مرحلة الاخراج
الابداعى الخلاق حيث كان المبدع مؤلفا للعرض بأكمله على مستوى
النص والتفسير والتنفيذ. يشاركه فى هذا المخرج المبدع يوزيف شاينا. لقد
كسر هذا العمل اتساق مسيرة اعمال جروتوفسكى؛ ووجهت عروضه نحو
اتجاه جديد، فهو يلمس قبل كل شئ داخل أكروبوليس، جوهر المسرح
وخلاصته.. يخلق ارضية متينة يقوم عليها «معمله المسرحى Laboratorium»
ومفهومه: «ماهية علاقة المتفرج - الممثل»، ومحاولة التأكيد على التواصل
الانسانى فى الحادث الجماعى، الذى يشارك فيه الجمهور للتعرف على
نفسه بنفسه. لقد شارك المتفرجون فى الطقس الاحتفالى المشترك، ويتشكل
فى مضمون يتسم بالقتامة والسرية، يتمسك بأقدام حضارتنا، حيث
الاساطير، والرموز، والموتيفات، التى تمثل مفردات الجماعة وخبراتها
وعلاقاتها الاولى، وأسس موقعها الانسانى. ان هذا الاشتراك القائم على مبدأ
مباشر، جعل الممثلين يؤدون أدوارهم، فينشدون ويرتلون، ويصنعون الحدث
التمثيلى والفعل الدرامى. لكنهم يقادون - فى نهاية الامر - إلى مشاركة
مع الآخرين فى ممارسة الطقس المسرحى دون معايشة عميقة له؛ تفقد
ذواتهم الشخصية، وتقضى على سيطرتهم على أنفسهم. فى «أكروبوليس»

نجد الممثلين كذلك بصفاتهم الرئيسية مراقبين ومُلاحَظين. فالجمهور ماهو إلا شاهد عيان، ملاحظ. جاء هذا الفصل التقليدى بين عالمين ليصبحا - فى مسرح جروتوفسكى - قريين غاية الاقتراب، مع أنهما عالمان متغيران:

« (....) الممثلون ماهم سوى بقايا أجساد بشرية، أناس ينتمون لمعسكر الموت النازى «اوشفينشيم» لقد ماتوا. «أما الجمهور فهو - فى مواجهة ذلك - حى - يستطرد جروتوفسكى - أولئك الذين بعد تناولهم عشاءهم الشهى - يجيئون إلى المسرح، ليشتركوا فى ممارسة طقس احتفالى ثقافى حضارى». ومن موضع عالم يحتفظ فى ذاكرته بلوحة مصورة لذلك الذى كان يحدث، فإن المتفرج كان يستشار بعمق لا شراكه العاطفى فى طقس العرض المسرحى. إن كل مادار؛ يعد قبل كل شىء قضية ممثل بالدرجة الأولى.

ومن هنا يركز جروتوفسكى تركيزا مكثفا نحو. «فن الممثل»، يحفر حتى النخاع باحثا عن فكرة تجعله يتجلى عن وضعيته كمخرج مبدع (مؤلف ثان للعرض) لصالح فكرة «المسرح الفقير» الذى يعد مملكة الممثل غير المنقسمة. لقد وصل الممثلون عند جروتوفسكى إلى أعلى مرتبة من مراتب الجوده فى ادائهم المهنى المحترف، لكن الوسائل التى استخدموها بمهارة، هددتها أساليب التعبير الانفعالى الادائى المبالغ فيه، وملامح التعبير الخارجى، والتزييف الشكلى. ترتب عن ذلك مرحلة أكثر عمقا ونضجا، إتجهت نحو النبضات الداخلية المؤدية بدورها إلى شىء أشبه ما يكون «باعتراف» الممثل امامنا، حيث يؤدى بطريقة تقوم بتعرية ما بداخله.... بشكل اكثر انسانية وأعمق صدقا. فى هذا التيار المتميز بخصوصيته، سارت

الابحاث العملية فى مسرح جروتوفسكى فيما يتعلق «باعداد الممثل» مسارا
اكتشافيا مبهرًا وجديدا يؤكد على دوره كمبدع خلاق.

مسرح العمل أو معهد الممثل:

فى عام ١٩٦٥ إنتقل (مسرح العمل الـ ١٣ صفا) من المدينة
الصغيرة أوبولى «إلى المدينة الكبيرة (فرتسواف) عاصمة إحدى الاقاليم
الكبرى بالمنطقة الغربية لبولندا. يتغير الاسم إلى «مسرح العمل - معهد
أبحاث أساليب الممثل».

ويستجيب هذا - فى رأى - بلا ريب، لرسالة الفريق الجوهرية
المنظمة وفق مبادئ معهد علمى، وليس مجرد مسرح ملتزم بتقديم تجارب
محدودة النطاق. إنها أبحاث فى أساليب التمثيل «بالمسرح الفقير» الذى
يصبح الممثل أهم من فيه!

«جوهر هذا المسرح - يؤكد جروتوفسكى فى إحدى مقالاته «نحو
مسرح فقير» - يكمن فى الحقيقة، التى لا تعلم الممثل مهارات بعينها؛ أو
تلك القدرات التى تبنى للممثل ما يطلق عليه «بترسانات الوسائط». ليست
هذه بطريقة استدلالية تلخص امكانية الممثل وقدراته الابداعية. إن كل شئ
يتمركز فى التأكيد على العملية الروحية للممثل، التى ينبغى أن تصل -
عنده - إلى حدودها القصوى، ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل
عاريا تماما... عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.. عندما يصبح غير
متبجح، يحيا على أساس يثير استمتاعه بوصوله لمنطقة معاناته الذاتية عبر
المشاعر، وعندما يكون كذلك على النقيض من ذلك الأمر. كما لو كان

فى حالة من الـ ءيموءمة ءاآل ءاآء العطاء الفنى الذى لا ىتوقف. أنها
تقنية «حالة الغشية والوجد» ، وءمء السلطات الروحية والفيزيقية عىء الممءل ،
الذى ىخشى منطقته الءاآلية القائمة على البواعث الفطرية للظهور!!» .

وىؤكد ءروروفسكى أن أسلوب تشكيل الممءل فى هذا المسرح ىرمى
— قبل كل شىء — لىس إلى ءعله شىئا: «بل إلى لفظ تلك العقبات
والءواآز التى تقف عائقا — ءبر عثره — تعوق العملية الروحية عى
التفتح لءى الممءل ؛ والتى ىمكن أن تصبء آزاء من نسقه النفسى وءهازه
العصبى. ىنبغى على ءهاز الممءل أن ىلفظ من ءاآله مآآلف صور
الضغوط ، للءرءة التى تتلاشى فىها الاختلافات ما بىن النبض التعبىرى
الءاآلى مع الخارجى منها ، كى ىصبح هذا النبض فى ءاآله مفردات
تعبيرية موحءة عى طرىق الكلمة ، آتى ىكون بمقءور الجسء الذوبان
والآآراق ، وكى تتكون عىء المتفرء قءرة على تلمس مسارات النبضات
الروحية بشكل مرئى» .

الأمىر الذى لا ىلىن

إن شعار «المسرح الفقىر» وأسلوب الأداء التمثىلى ىظهر — بهذا
المفهوم — ءاآل العرض المسرحى «الأمىر الذى لا ىلىن» — (Ksiaz Nie-
lomny) لبءرو كالىرون عبى رؤىة الشاعر لىوش سووفاتسكى والتى أآرءت
مرآىن بناء على تفسيرىن مسرحىىن فى عام ١٩٦٥ . فالأساة التى ىشآرك
فى كتابتها كالىرون/سووفاتسكى تعلى فى هذا العرض إلى مرآلة العمل

المسرحى الميدانى على مستوى مفهوم دراسة «اللامرونة» أو «اللائنة» مع ضحايا طقس لا دينى للتعذيب البشرى حتى الموت؛ فى حالة من الغشية والوجد.

إن هذا التناول يأتى نابعا من «أصول» الأمير دون فيرناند الذى يضعه الموريتانيون فى أغلال العبودية، ومع كل المحاولات المبذولة معه ليتغير، نجده يلفظ تحريضات العدو ودسائسه، فيرفض التعاون مع القصر، ويدفع الثمن باهظا، ويضطر للمسير فى طريق العذاب القاسى، ويتحمل آلاما قاسية؛ تنشأ من كراهية الشعب له واقتنانه به فى آن واحد.

سينوغرافية العرض

عندما قدم هذا العرض فوق الفناء المسرحى، كان جروتوفسكى يراه بمثابة شىء أقرب ما يكون لفضاء صالة العمليات، أو مكان تدور أحداثه فوق خشبة حلبة السيرك. فالصالة المستطيلة المغطاة بحوائط خشبية مرتفعة «دككا» (مقاعد خشبية طويلة) تخلق شكلا يبدو كأنه صندوق عميق فى الداخل.

أما المتفرجون فيجلسون بشكل مرتفع فى شرفات عالية، ويحيطون بهذا الصندوق من نواحيه الثلاث. ينظرون من فوق إلى أسفل كما لو كانوا يشاهدون عملية جراحية، تذكرنا بلوحة «درس فى التشريح» الشهيرة لريمبرانت، أو بمشاهدة عرض مسرحى داخل سيرك رومانى. وفى الوسط نشاهد خشبة المسرح واقعة فى أسفل، مجرد خشبة مسرح خشبية على شكل صندوق كذلك - وهذا هو كل شىء.

الممثلون عبارة عن ثلاثة رجال وامرأتين - يمثلون «البلاط» ويرتدون أزياء على شكل «بنطلونات» أو سراويل قصيرة لركوب الخيل وأحذية «بركبة» طويلة، ورداء يمثل «القضاء» ويرمز له، تعبيرا عن وحشية «الفعل» ووظيفة القضاء غير العادلة... نشاهد وجه امرأة مغطى بشعورها الطويلة المسدلة على وجهها، تجلس فى نفس الوضع طوال الوقت أثناء الأحداث وحتى نهاية المسرحية، يضع أحد الرجال فوق رأسه تاجا يميزه كملك. ويظهر «الأمير الذى لا يلى» الذى يقف موقفا معارضا صلبا من البلاط، ويرتدى قميصا أبيض اللون، علامة البراءة والسذاجة، ثم بعد ذلك نشاهده فى قطعة قماش بيضاء؛ ترقد فوق جنبه على جسد عار، يرمز إلى البراءة الشرية داخله، تبدو بوضوح على سيمائه. وعندما يقوم بالدفاع عن نفسه لايقول شيئا ضخما، فقط نشاهد وجوده الانسانى فوق خشبة المسرح.

مفردات العرض المسرحى:

فى المسرح الفقير نجد أن المهمات المسرحية أو ما يطلق عليها بلغة المهنة «قطع الأكسسوار» الوحيدة، هى قطعة قماش حمراء اللون وتاج ملكى.

وبفضل تحرك الممثل تتخذ هذه المواد معان درامية مختلفة. أما الارض فنشاهدها متداخلة فى السور: مرة تصبح قطعة القماش هذه فوق هذه الأرض «مشاية» أو ممرا ملكيا حيث تقع أحداث التتويج، وتهتز وتتأرجح ذات اليمين وذات اليسار، ومرة أخرى تتحول أداة للتعذيب، وثالثة طريقا للموت، كما تتشكل فى وظائف ورموز مسرحية أخرى.

إن التاج الملكى، الذى يوضع فوق رأس دون فيرناند، يثير فى أنفسنا رابطة درامية بالمسيح: فهذا الرمز يحمل داخله قدرا من السخرية، ويتصل اتصالا وثيقا بلوحات التعذيب المكنونة فى أذهاننا، وبالتحديد المختزنة فى ذهنية المشاهد الأوربى، وتراثه الحضارى، وميراثه الفكرى، وصولا إلى أن تُثَقَّب أقدام المسيح بالمسامير، وبالمتحولات الشعبية، مما يعطى المتفرج الذى لا يملك خبرة فكرية مرتفعة المستوى، تجعله قادرا على تفسير رموزه، أو خلفية مكونة من قصص الآلام والضحايا المرسومة شخصياتها المقدسة وتمثل قسما من نسيج معرفته التراثية داخل وجدانه، تجعله غير مستوعب وغير مستجيب لما يراه أمامه.

فى المسرح الفقير لا توجد موسيقى.. تقوم أصوات الممثلين وأغانيهم وأغانيهم بديلا عنهم، حيث تتخلق المناخات المطلوبة، والمؤثرات الصوتية التى يستلزمها العرض ويطلب بها، وهى على سبيل المثال: هدير البحر؛ وغيرها من الأصوات؛ «فأوركسترا» الممثلين كاملة، تحتوى أصواتهم المتكونة من تونات صوتية تنبعث عن اصدار أصوات معينة أخرى؛ كالهمسات والعويل، والخير، والإلقاء «الكريستالى»، والغمغمة، والنغمات الموسيقية والصمت والصراخ. إن الصراخ الأقرب إلى العويل الذى يطلقه دون فيرناند يصل إلى ذروته فى نهاية المشهد، إنه يبقى على الدوام فى آذاننا... آذان أولئك الذين يصغون إليه مرة، فلا ينسونه، يبقى ليس كمجرد نغمة سجلتها الآذان، وإنما علامة تستثير رغبتنا فى الصراخ الإنسانى المشترك والمتواصل ضد عذابات عالمنا وكل ما هو غير سوى فيه.

لقد حقق الممثل ريشارد تشيشلاك Ryszard Cieslak فى تجسيده لدور «دون فيرناند» هذه المعزوفة الانسانية المعنى والأسلوب بطريقة ممكنة، تعكس أسلوب جروتوفسكى ومنهجه الجديد فى تطبيقاته لفنون الأداء التمثيلى المقترحة من قبله. إن مصطلحات شبيهة بكلمات «العب» الممثل أو «مثل» أو شىء من قبيل ذلك، تعد مصطلحات تقليدية - فى ظنى - لا تتمشى مع مفاهيم مسرح جروتوفسكى المعملى، ولا تهينا مصداقية ما يهدف الوصول اليه. إنه هنا ينجز عملية ابداعية لها خصوصيتها، ومفردات لغتها الفنية الجديدة^(٧)، يقوم فيها الممثل بواسطة قدر هائل من الإدراك للسيطرة على لياقة جسده، بواسطة «تعريته» تماما من شوائبه اليومية وغسل آثامه، والتخلص من الطبقة المتخمة المثقلة بالمفاهيم الفنية الخاطئة، ليتعداها الممثل ويأخذ طريقة للنفاذ إلى أدق تفاصيل الطبقة الداخلية لذاته، لأنقى ينابيع روحه.

إن «دون فيرناند» والممثل قد التحما معا فى قربان طقسى واحد يهابانه للبشر - المتفرجين. فذاتية تلك الحالة وتفرداها يطلق عليها «بالتنوير الروحى» للممثل، قد تصل بدورها - مستكشفه طرقا جديدة - إلى المتفرج - إحياء أو استفزازا أو حتى رغبة فى المشاركة - داخل المتفرج بواسطة قوة مباشرة لا واقعية - ما فوق الواقع - على شكل صدمات، توقظ فيه نبض الفعل المشترك.

يمكن لنا اعتبار العرض المسرحى «الأمير الذى لا يلى» اليوم بمنظور الزمن الذى يزيد عن ربع قرن من الزمان، وبمنطق التقويم النقدى العلمى حدثا هاما فى المسرح العالمى برمته، شكلا ومضمونا، فى محتواه وصيغه

الجديدة، بل فى حداثة مفردات اللغة المسرحية العالمية برمتها التى استخدمها جروتوفسكى.

قام فيه الممثلون بالارتجال المنظم تحت إشراف جروتوفسكى وإلهاماته، القائمة على موتيفات أدبية، كانت تفجر الكثير من الآراء والإبداعات التى أثرت اقتراحاتهم وإلهاماتهم، وبلغ ريشارد تشيشلاك أقصى درجات الإعجاز الفنى فى هذا العرض.

أبو كاليبسيس تتويج مسرحى أم خبل فنى!!

قدم العرض المسرحى (أبو كاليبسيس Apokalipsis) عام ١٩٦٩ بدأ جروتوفسكى يجرب فيه فنون المقترحات الارتجالية على أوسع نطاق، بالقدر الذى به يستطيع الممثل أن يبحث لنفسه طرقا وأدوات للإبداع الفنى تقوم على اقتراحاته الذاتية فى الأساس؛ وحيث يعثر فيها الممثلون لأنفسهم عن مكان لهم عبر النصوص التى تتواجد من خلالها مادة تستجيب لما يحبونه فى الواقع الفنى المعاش. إن «حدث الإبداع» ذاته يصبح مشاركة الفريق بأكمله فى تكوينه وبناء نسيجه. تدور هذه المقترحات التى يقوم بها الممثلون، - بداية - حول الموتيفات المنبثقة عن «الإنجيل»، مروراً بفقرات من نصوص دوستويفسكى؛ وصولاً إلى نصوص إليوت وشيمون فايل، كانت أبو كاليبسيس مسرحية دينية علمانية، قربانا يغوص فى «الغشية»، ويسبح فى حالة من الوجد، يلتمس عن قرب بعض الموضوعات ذى الطرز البدائية أو النماذج الأصلية، والتى لها جذور حقيقة بعالمنا المعاصر. كان

العرض غير واضح، مليئًا بالتصورات، يصعب احتواؤه بكليته عبر ذواتنا مرة واحدة، لا يخضع لتحاليل نقدية تقليدية جاهزة.

حاول الناقد كونستانتى بوزينا Konstanty Puzyna – أحد أقطاب النقد البولندى المعاصر – أن يحلل موتيفات العرض فى خلاصته العامة ورسالته ومعناه العام. فلم يستطع!! كل ما وصل إليه أن أبو كاليبسيس هى أسطورة عودة المسيح اللامجدية فوق الارض بالقرن العشرين وخروجه منها ثانية(٨).

فقى ميتافيزيقية العرض يطرح جروتوفسكى سؤالاً: أياكون بمقدور الرب أو المسيح العثور – بالضرورة – على فلسفة تفلسف عذاب الانسان الدائم؟! ربما تكون ثمة حاجة واعية لدية للرغبة فى الحب.... لضرورته، والبحث عن الحقيقة والعدالة المنشودة، والحق فى شراء الانسان غفرانا يمسح خطيئته؟! ففوق خشبة المسرح العارية والتي يجلس حولها أو فوق الأرض حوالى أربعين متفرجا/مشاركاً، بينما يجلس خمسة ممثلين فى أردية ناصعة، ملولين، يعانون، قد استهلكت أرواحهم، بلا أمل أو رغبة فى أى شىء؛ يعيشون لحظة التوحد داخل العرض وفوق خشبة المسرح عبر هذيان طقسى، حتى أن واحدا منهم يدعى «شيمون» يستدعى من الزاوية يمثل دورا «أبلها» فى «زداء داكن» يجعله يمثل المسيح/المخلص.

أما البقية الباقية فيمثلون الأدوار الأخرى: بطرس، يهوذا، جون، ماريا ماجدالينا. يبدأ الفعل المثير منذ البداية بطريقة تتسم بقسوته وسخريته إلى أن يظهر «الداكن» فى الأفق، و «يدخل فى إهاب الشخصية المطلوب تمثيلها فى رقص هذيانى هستيرى «ديونيزيسى يقطر ألماً»، يتبع ذلك توالى عدد من المقاطع المتفرقة؛ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموتيفات الانجيل. ومن الجانب الذى

صُربَ فيه «الداكن» يمتص الممثلون دمه ليصلوا لحالة من الثمالة. وتتم حفلة الزواج عندما نرى مسيرة الاحتفال بماريا وجون. يتبع ذلك مشهد «الداكن» و «ماريا» فى أدائهما للحب، يظهر لنا على شكل قوس يلتحم بوتره، أما الهدف أى «الاصابة» فيظهر فى عدو جون وهرولتة الأقرب إلى الخيل، سرعان مايزداد ايقاع هذا العدو، ليصبح تنفسه أكثر تحسرجا واختناقا، حتى يقترب إلى معشوقته وهو مغشى عليه. فالطريق الملىء بالأشواك، طريق الصليب صلبا غير عادى.. غير إنسانى... مضاء بالشموع، تتردد فيه الأغاني «الترايل الدينية» تصرخ مطالبة بالعدل؛ وتدعو صاحبهم إلى النصر والعدل، فتتغير هذه المضامين المسالة التى تقطر بها صرخاتهم إلى معان أكثر جرأة وغضبا يغلب عليها طابع الازدراء. فاللاطمون على الخدود؛ والمنفيون المشترون لغفران؛ لقاء اشتراك حميمى داخل عيد قومى مقدس؛ يشتركون معا فى التعبير عن الثورة. أما جون فيلفظ حبه «للداكن»، ذلك العابد، والمعشوق طوال العرض المسرحى حتى النهاية. إنه الوحيد والواحد المنظور اليه كأمل فى الغد.. الذى لا يأتى.. ويبقى فى المشهد النهائى «شيمون»، و «بطرس»، و «الداكن» فقط. يطفى شيمون الشموع المتبقية والمنسية، لينشد الداكن أنشودته التى يتهم فيها السماء المسئولة عن ما يحدث للبشر، وينهى أنشودته والظلام يسود المسرح.. ليحل الصمت ثم صوت شيمون قائلا «للداكن» .. أى للمسيح المخلص: اذهب ولا تعد ثانية!!»

«(...) هذه هى أم اللوحات المعروضة. وتسجيلها بهذا الأسلوب لا يجعلنى - يستطرد بوزينا - بالرغم من كل ما شاهدته فوق خشبة المسرح فى

بولندا أثناء عرضها - أن أحكم أو أطلق تقييما نقديا نهائيا .. إنه مجرد توثيق ورؤية ذاتية شاهدت بها العرض».

فى السنوات التالية لعروض «أبو كاليبسيس» حدثت تغيرات متعددة تمت من عرض مسرحى إلى عرض مسرحى آخر. وهى تغيرات لها أهميتها وضرورتها فى العروض المسرحية الخمسة.

كانت هذه التغيرات تهدف فى المقام الأول إلى استخدام يتقارب فيه «الداكن» من شخصية المسيح، كى يستخرج رؤية شمولية عن الإنسان بشكل عام من العرض المسرحى. ظهر هذا فى بعض التغيرات التى حدثت فى النصوص، وكذلك فى وجود الأزياء الغامضة والسوداء والمتعددة الألوان والتى نرتديها فى أيامنا المعاصرة لمحاولة الاسقاط العصرى دون تفلسف ممجوج.

عن أبوكليسييس أى عن جروتوفسكى

ألفت ماوجوجاتا جيدوشيتكا Malgorzata Dzieduszycka فى عام ١٩٧٤ كتابا سجلت فيه بيانا تفصيليا لهذا العرض قالت فيه:

«(....) أبو كاليبسيس كوم فيجوريس هو عرض مسرحى عن الانسان، وليس عن الرب. إنه عرض عن الانسان عندما يتلبس إلهه، وعندما يتخلص منه، وكذلك هو عرض مسرحى عن الذات الانسانية، الذى هو فى حاجة ماسة متعطشة لأن يتلبس هذا الالة؛ فى أن يقيم طقسا مقدسا يحطمه بذاته، يسخر منه، يفضحه ليحط من شأنه.

إن جميع التساؤلات التي طرحها العرض، تلمس الانسان والانسان فقط، من وعى بفعله ولاوعيه به فى الوقت نفسه.

لايعنى هذا أن نضع العرض المسرحى - بالقطع - كأساس لحلول ميتافيزيقية، أو أنه يحاول أن يفض نزاعا حول مسألة العقيدة: للإيمان بها أو الكفر بها.

أبو كاليبسيس إنما هو عرض مسرحى يدور حول سعى الانسان الدائم الذى لايتوقف عن التحديد المنضبط لنفسه، أمام نفسه، وأمام الآخرين. وهو أمر لايعنى كذلك تساويا بنفس القدر لتجديدات الآخرين له!!.

دخل العرض المسرحى المسرح؛ أى اقترب من الحياة، دخل «أبو كاليبسيس» من أوسع الأبواب فى الحدود التى ترسم معالم الدائرة المعرفية لمفهوم «المسرح الذى يكون بمقدور الممثل داخله، وبمعمونة عدة مهارات مسرحية بسيطة؛ أن يبنى العالم كله، وأن ينسجه وفق مايريد منظما للفضاء المسرحى والحياتى، معبرا عن فنون الحركة التشكيلية، مبدعا خلاقا... لصوته.. لفعله الدرامى... الذى يستنبته عبر الخامات الصوتية، التى يملكها هبة للعرض المسرحية وخدمة له وتوصيلا لرسالته... لاتوجد ثمة ديكورات، لاتوجد ثمة موسيقى... بينما يوجد أداء تمثيلى، يخرج عن حدود لغة المسرح المتعارف عليها، ويصل الى أعماق أعماق المتفرج/ الانسان المشارك، ببساطة وتركيب فى آن واحد، عبر «التحرك إلى أسفل» وإظهار «الذات» من الداخل «منزوعة السلاح»، عبر الاستغناء عن القيم التقليدية المستهلكة والمتهالكة فى التلقى، أو طرح التساؤلات أو الاستعداد للفهم. إن مسرحا كهذا يشير مشاعر المتفرجين، ويستثير ردود أفعالهم، فهم ليسوا جزءا من

لعبة مخططة، وإنما مشاركون حميميون غير منفصلين عن بنية العروض الطقسية ونسيجها.

فى هذه المنطقة يولد تواصل انسانى حقيقى بالغ الرهافة، إنه قبل كل شئ لقاء العاشق بالمعشوق، لقاء حميمى بين الإنسان/ الممثل/ المشارك والإنسان/ المتفرج المشارك.

كانت هذه قمة تطور هذا النوع من الزيجات المسرحية فى الوقت الذى لم يكن ترى فيه نهاية للطريق الابداعى المجهول؟! ولذلك كان من الضرورى الخروج خارج حدود المسرح الذى نعرفه ونعتقد - جهلا وخطأ - أنه هو الوحيد الذى يهبنا عالم المعرفة المسرحية، فندافع عنه حتى الموت استشهادا من أجله بالخطأ!!.

الوعى بالدرس:

لقد وعى جروتوفسكى وعيا واضحا بذلك فى عام ١٩٧٠ عندما قدم عروضاً لمسرحيته «الأمير الذى لا يلى» فى إيران، وعندما تجول برحلته الفنية فى أرجاء الهند، وعندما اشترك فيما بعد بمهرجان أمريكا اللاتينية فى كولومبيا. يقول جروتوفسكى: «فى حياتى كانت هذه لحظة إزدواجية المعنى. هذا الذى يدعى مسرحاً «تقنياً»، أسلوبياً، قد وضعته خلف ظهري - يستطرد جروتوفسكى - ومنذ سنوات وأنا أميل نحو آفاق جديدة، ولدت داخلى أشياء مبتكرة. ومع ذلك فليس هذا ما جعلنى اقتحم هذه المهنة، خوفاً من أن تقودنى إلى الغواية، ثم إلى الهواية، إتضح لى - فيما بعد - أن طريقى هذا جعلنى أرفض أن أبقي حتى داخل أسوار المسرح ذاته. فهذا

الذى يعد بحثا فى المسرح: فى «تقنيته» فى «إمتهانه» كمهنة، يفهم بقدر فهمنا له، باعتباره بمثابة ندا وتحديا لنا، من هذا المنطلق يعد لى طريقا... قادننى هذا الطريق إلى ماأنا عليه.. قادننى إلى خارج المسرح... قادننى هذا الطريق بعيدا عن التقنية.. قادننى أكثر ابتعادا عن الاحتراف المزيف... وماتزال حية فى نفسى هذه الخبرة الحياتية التى لاغنى لنفس عنها.. إننى أستنشق الآن هواء آخر.. أقدامى تلمس نوعا آخر من الأرضى التى لم اكتشفها بعد... أما حواسى فهى تجذبنى صوب تحديات جديدة!!».

كانت هذه التحديات هى خبرات جروتوفسكى لما أسماه بالظواهر المسرحية - (Para Teatralna) - وكانت تعد له بمثابة «طقسا تجريبيا» جديدا، أو مشروعا خاصا عبقرى أسماه: (Special Project) وصولا إلى رحلة «الجبل» التى يستكشف فيها ذلك الذى لم يدركه بعد.

وتتكون هذه الرحلة من مراحل ثلاث: بداية بقرون الاستشعار المرفهة ليلا، للبحث، مروا بالطريق الذى يدخلنا «جبل المشاعل» التى تنير لنا هذا الطريق، وصولا إلى الطريق ذاته؛ أى إلى البداية والمنتهى!

إن جروتوفسكى يكيف ذاته لذلك الطريق، بذخيرة من الخبرات التى اكتسبها هو وفريقه فى قرية Brzesinek الواقعة بضواحي مدينة فرتسواف البولندية على مدى عشر سنوات كاملة.

يلتحم جروتوفسكى بعد ذلك بعبارى سبيل؛ يأتون اليه جماعات من أنحاء بولندا يختار من بينها، كما يصنف أولئك العابرين الأتئين من مختلف بقاع العالم: من أمريكا وأستراليا وإيطاليا وفرنسا ووطننا العربى (وبالذات مصر).

أما فى فراتسواف فیتوقف وجود «مسرح العمل» وبقى «المعهد
المعملى» علامة ومركزا..

ومع ذلك فإن مسرح جروتوفسكى یتتشر تأثيره عبر فرق صغيرة داخل
بولندا وخارجها فى أنحاء شتات من العالم، تنشط بشكل دائم، أو تنقطع
حسب الحاجة إليها، یقود جروتوفسكى أنشطتها، ویتزعم ظواهرها المسرحية
التي تصبح معینا ومنبعا للممثل المحترف وقبله الممثل الهاوى بأفضل ما یعنیه
المصطلحان: (الاحتراف والهواية)، وتتلاشى أو تكاد الحدود الواقعة بین
الفن والحياة، وتعین على أحداث أفعال درامية أضخم هی جزء من بعض
ما یعطیه جروتوفسكى حتى الیوم.

وقد لا تحمل هذه الأفعال أو الأحداث شیئا مشترکا أو لاتمهد بانجاز
عرض مسرحی، فالمعنى المقصود منها - وقبل أى شیء - هو اللقاء الانسانى،
الذى بمقدور الانسان/ الفنان أن یكون فیه نفسه، فیسترجع التلقائية
ویستعید البراءة فى علاقتة مع الآخرين، حتى یمکن أن یدع إن أراد.

إن فكرة تقوية العلاقة بین الانسان والانسان الآخر تبدو حیه بارزة فى
زمن تتأزم روابطه الاجتماعية، وتتعد فى علاقة الإنسان بالإنسان الآخر،
ویصاب بالركود فى فهم الآخرين لبعضهم البعض مع أنهم یتحدثون اللغة
نفسها وأحيانا بذات المفردات.

إن جروتوفسكى یحقق على طریقته وعبر مفهومه للفن والحياة - هذا
اللقاء الإنسانى المفتوح متوجا بجهده الفعال من أجل إقامته.

كان هذا اللقاء فى البداية مسرحا، ثم معملا، لیصبح فى نهاية الأمر
خارج/ خارج المسرح..... إنه الحیاة نفسها!!!.

جروتوفسكى فى عيون ممثليه (*)

بحلول عام ١٩٩٤ تمر ثلاثة وعشرون عاما من اللحظة التى أقام فيها «ييجي جروتوفسكى» و «لودفيك فلاشين» Ludwik Flaszen مع جماعة مكونة من عدة أفراد من الممثلين فى «أوبولى» Opole ببولندا «مسرح الثلاثة عشرة صفا» عرف فيما بعد باعتباره «معهد جروتوفسكى المعملى» أو مسرح المعملى (Teatr Laboratorium) بدأ هؤلاء مغامرتهم المسرحية والثقافية فى هذا اليوم.

الممثل فلاشين:

فى مسرح جروتوفسكى، وعبر تطبيقات فرقنا المسرحية، كنا نبحث عن وسائل وأساليب فنية متنوعة، من بينها: «نظرية أرتو». إن ما كنا نرمى للوصول اليه هو مسرح طقسى، أو ربما مسرح أشبه بمسرح القسوة لمبدأ أرتو. لذلك اذا حاولنا التعريف بشخصية عروض جروتوفسكى وبسماتها، فإن هذا التعريف سنجده يقينا داخل النسيج الفنى لمسرحيته الذائعة الصيت (الأجداد Dziady) إننا نسمع هذا التعريف على لسان القسيس الخير فى الجزء الرابع من «الأجداد»، حيث نداه ملثاعا خائفا من ذلك الذى سيحدث. إنه يتحدث عن طقس الأجداد، الزاخر بالتراث الوثنية الكهنوتية - توضح لنا هذه الصيغة صورة وفيه لعروض جروتوفسكى التى يمكن أن نطلق عليها:

«الطقس الزاخر بالتراث الوثنية الكهنوتية حول مسرح جروتوفسكى المعملى».

(*) هذا الحوار مأخوذ عن أهم فيلم تسجيلي عن «معمل جروتوفسكى المسرحي» من إخراج كشيشتوف

الراوي:

يجي جروتوفسكى هو اسطورة مسرحنا المعاصر. مخرج، ومبدع «مسرح المعمل»، الاستاذ بالمعهد الفرنسى للفنون المسرحية، حاصل على جائزة الدولة التقديرية فى بولندا من المرتبة الزولى، الأستاذ الشرفى بجامعة بيتسبورج. يعد جروتوفسكى من أعظم رجالات عصرنا فى حركة الاصلاح المسرحى العالمى، بجوار المصلح المسرحى الروسى ستانسلافسكى والمصلح المسرحى البولندى أوستيرفا Osterwa^(٩)، ومايور هولدا، وبريخت وأرتو.

تولى منصب مدير للمسرح، ولم يتعد عمره ستة وعشرين عاما. كانت زخيرته العلمية تشتمل على:

- دبلوم فى التمثيل من معهد الفنون المسرحية بكراكوف.
- دراسة تخصصية فى فنون الاخراج لمدة عام بموسكو.
- ثلاث سنوات فى الاخراج التطبيقى.
- مدرس مساعد بمعهد التمثيل (الفنون المسرحية) بكراكوف.
- اخراج عدة عروض بمسرح (تياتر ستارى Teatr Stary) والمسرح الاذاعى.
- السفر إلى آسيا الصغرى وأوروبا وعدة بلدان فى الشرق الأوسط للمغامرة الفنية والرؤية والاطلاع.

ظهرت عدة كتب حول جروتوفسكى. من أهمها كتاب له تحت عنوان «نحو مسرح فقير» بمقدمة لبيتربروك. إن هذا الكتاب - كما يعلق المؤلف نفسه - يعد بمثابة «يوميات من فوق سطح سفينة»، وقد ترجم إلى بضعة عشرة لغة. لقد أصبح هذا الكتاب شيئا أقرب ما يكون إلى «الانجيل» لأولئك الباحثين والمكتشفين طرقا مسرحية فى عالمنا المسرحى. انتشر هذا المرجع الهام «نحو مسرح فقير» فى الفترة التى ازدهر فيها مسرح جروتوفسكى - وخاصة بعد الفترة التى قامت فرقة العمل المسرحى برحلاتها المسرحية، بداية بالبلدان الاسكندنافية لتقدم عروضها «الامير الذى لا يلى» لكالدرون/ سووفاتسكى Slowacki؛ مروراً بالنجاح الكبير لهذا العرض التجريبي بمهرجان مسرح الأمم بباريس، وصولاً إلى تلك العروض المسرحية لنفس العمل المسرحى الذى عرض فى هولندا وبلجيكا وإيطاليا والمكسيك وفرنسا. يحصل «الامير الذى لا يلى» على الجائزة الذهبية بمهرجان المسرح ببلغراد. وفى خريف ١٩٦٩ يقوم جروتوفسكى برحلات فنية أخرى لتقدم فرقته عروضاً مسرحية فى بريطانيا وأمريكا، ثم إيران، ولبنان فى عام ١٩٧٠. ثم رحلات فنية تالية للفرقة لأمريكا وفرنسا وأستراليا وفى بينالى فينسيا. كان هدف هذه الرحلات تحقيق البرنامج المركب للأبحاث الفنية والتحليلية لمسرح جروتوفسكى. وفى عام ١٩٧٩ ينظم «مركز الأبحاث المسرحية» بمودليانى لقاءين علميين مخصصين حول «مسرح جروتوفسكى المعمل».

إن تاريخ هذا المسرح إنما يحدد بتاريخ نشاط جماعة من البشر وعملهم، بداية من العرض المسرحى الأول بمدينة «أوبولى» تحت عنوان

«أورفيوش» عن «كوكتو» يقوم بالأداء التمثيلي فيه رينا ميريتسكا Rena Mirecka وأنتوني ياهوكوفسكى Antoni Jaholkowski وزيجمودت موليك Zygmunt Molik، ثم العرض المسرحي: «قاييل» عن بايرون، وسينوغرافية لميديا، وييجي سكارجيسكى. وللعرض أهمية تاريخية تؤرخ لمسرح جروتوفسكى حيث قدم في يناير عام ١٩٦٩. أما العرض التالي فقد ضم داخله نصين للكاتب والشاعر الروسي ماياكوفسكى وهما:

أسطورة «بوفو» و «الحمامات». كان هذا العرض المسرحي بمثابة نقد مسموم، يدور حول شكل العرض المسرحي ومعناه في ظروف تفرض سيطرتها، وتشكل صيغتها الفنية، وفقا لحاجات الطبقة البورجوازية، التي كانت ترى أنها تمثل الذوق الرسمي في البلاد وتفرضه.

يبدأ جروتوفسكى في الدخول إلى مرحلة جديدة من ابداعاته، حيث يقدم مسرحية «شاكونتالا – siakantula» عن الكاتب الهندي كاليداس kal-idas، ويتعاون معه في تصميمه الفنان المعماري ييجي جورافسكى Jerzy Gurawski الذي يصبح ملازما لجروتوفسكى لسنوات عديدة، في هذا العرض المسرحي الجديد يصمم الفنان السنوغرافي تصميماته ليس اعتمادا فقط على أفكاره؛ وإنما صمم الأطفال ملابس هذا العرض، ويمثل العرض بمجمله لوحة ساخرة؛ تعبر عن خيال الأوروبيين عن الشرق.

وأخيرا نصل إلى أهم حدث مسرحي بمسرح جروتوفسكى: إنه العرض المسرحي «الأجداد» للشاعر الدرامي الرومانيكى البولندى آدم / ميتسكيفيتش Adam Mickiewicz، ويقوم فالديمار كريجر بإعداد مهماته المسرحية (قطع الاكسيسوار) وأزيائه، ويمثل فيه موليك أدوار «جوستاف – كونراد»، كما

يمثل زبجنيف سينكوتيس Zbigniew Cynkutis دور الكاهن. أما العرض التالي كورديان Kordian للشاعر البولندي الروماتيكى سووفاتسكى فيمثل فيه سينكونيس دور البطولة.

جروتوفسكى:

إن العمل المسرحى يستند - فى ظنى - على مرحلتين أولها: هى تصغير ذلك الذى يعد جوهر المسرح، وفيما بعد المرحلة الثانية؛ حيث يدخل هذا العمل المسرحى برمته فى مرحلة ما بعد المسرح - أى تلك المرحلة التى تتكسر فيها أسوار المسرح، وحدوده. فلنبداً - إذن - من المرحلة الأولى: وأعنى بها القيام بالحذف من المسرح لكل ما هو مزيف، والاقتراب من وظيفة المسرح الأساسية، من ذلك الذى يكون مبدعاً، ما يكون جوهرًا - ولكنه مبدئى، هكذا كانت نقطة انطلاقى، فإذا تخلصنا من اللعب على الضوء، وإذا ما حذفنا الموسيقى المعزوفة خصيصاً للعرض، أو المسجلة على شريط، إذا ما تخلصنا من المؤثرات المستخدمة فى المسرح الذى يطلق عليه «بالمسرح الشامل»: من مؤثرات «فنون السيرك» وآلات التقنية المسرحية الضخمة، مقللين من الديكورات.. وهكذا دواليك.. إذا قمنا بالاستغناء حتى عن الماكياج، باختصار إذا ما حذفنا كل ما تبقى، فسيبقى فقط نوعان، مجموعتان من البشر: الممثلون والمتفرجون. وهذا هو الذى لا يمكن لنا حذفه أو التخلص منه، أو مجرد الاستغناء عنه.

عندما تخلصت من كل تلك العناصر الهامشية، اتضح لى أنه يمكن الغاء الفاصل الذى يفصل خشبة المسرح عن الجمهور. وبهذا يمكن للأحداث المسرحية أن تحتوى قاعة العرض (المتفرجين) بأكملها. أما ذلك الذى يحدث، ذلك الذى ينيه الممثلون، فقد ظهر جلياً أن أفعالهم المسرحية

تبدو كما لو كانت من الفضاء المسرحي المتضمن كل الحاضرين، ويمكن القول بأننى أبني لكل اخراج مسرحية جديدة، فضاءً آخر، يكون فى لحظة معينة له علاقة حميمة بالمتفرجين والممثلين فعلى سبيل المثال: فى العرض المسرحي «فاوست» نشاهد كل ما يحدث حول المائدة المستطيلة، حيث يجلس حولها المتفرجون وبعض الممثلين، وكأنها مآدبة «لفاوست» احتفالاً بموته فيها - وهذا يتوافق مع النص - حيث يتذكر فاوست كل ما مر به فى حياته؛ تظهر أمام عينيه وروحه تلك الذكريات مثل الاشباح التى تتمرد خارجة من أحلامه، تُشبه مآدبة «باروكيه» تتم فوق المائدة، فى مسرحية «كورديان» كانت نقطة انطلاقى المشهد الذى تحدث افعاله بمستشفى الامراض العقلية؛ وقد بنيت الصالة بأكملها وجعلتها مستشفى، فكانت مقاعد المتفرجين مقاعدا للمرضى الذى يعانون مرضاً، أقرب ما يكون لطبيعة «فن السيكدراما» المنبثقة عنه مأساة البطل كورديان. إن كورديان من خلال وجهة النظر التى تضعه فى مصاف «العقلاء الاصحاء»؛ يلزمنى أن اجعله انساناً غير طبيعى. أما «العقل الصحيح» الذى يتمتع به الطبيب، والذى نشاهده فى العرض المسرحي، ممثلاً من قبل القيصر، إنما يصبح - بهذا المفهوم - عقلاً مفزعا مخيفاً؛ ومن الأفضل بهذا المنطق - ألا يكون الانسان عاقلاً - عقل القيصر. وفقاً لهذا التفسير يظهر ذلك بشكل مختلف فى مسرحية اخرى. إننا نجد صدى لهذا المثال فى النموذج الطقسي داخل مسرحية «الأجداد» حيث الجمع الغفير الذى يتمركز حول الطقس فيتحرك الممثلون صائحين، كما لو كانوا يستدعون الاشباح لظهورها؛ وفى الوقت نفسه كانت تتخلق تلك اللحظة التى يصبح فيها المتفرج شبحاً هو الآخر.

لذلك كله فإننا عندما نتخلص من تلك الدعامات «أو المساندات» المادية المسرحية من ديكور + أضواء + موسيقى، «تبقى خلاصة» الموقف المسرحي ذاته: البشر، أى الجمهور / المتفرجون، والممثلون؛ عندئذ فقط يبدو لنا واضحا ان الممثل يبنى نفسه، موسيقيا، فخطبات أقدامه فوق الأرض تشكل ايقاعا وتؤلف موسيقى، يأتى لنا صوته من النغمات المتألّة. بهذا المعنى يصبح كل شىء من حولنا موسيقى، كل شىء - أى المهمات المسرحية أو ما يطلق عليها قطع الاكسسوار، كل شىء يصبح مادة متذبذبة تشكل ايقاعا؛ تظهر لنا من هنا جليا، أن الممثل «يعكس» إضاءته الخارجية من داخله؛ ولذلك تكفينا ايسر منابع الاضاءة: مصدر ضوء واحد، بروجكتور، لمبة، شمعة، إن تحرك الممثل وفعله الدرامى فوق الخشبة؛ يتسبب عنهما أن الفضاء المسرحى المضاء يتغير. وتتواجد لعبة الاضاءة بشكل آخر. عند ذلك - فقط - عندما تنبع هذه الاضاءة من داخل الممثل، هذا فى حالة ما اذا كان عمله الفنى حادثه الدرامى، هاجسه الداخلى، فعله المسرحى الذى يحوى جهازه بالكامل وكيانه كله؛ وفى ذات الوقت يكون حقيقيا أصيلا غير مزيف؛ عند ذلك فقط تولد إضاءة أخرى، شىء يقع على حدود الضوء اللامتناهى، شىء أقوى من الضوء نفسه يأتى إلينا من الخارج من الفضاء الأبدى ليحتوينا!!.

هكذا تظهر لنا عناصر متباينة بفضلها يعود كل شىء إلى مستقره: الموسيقى؛ الضوء، الاختلاف الوحيد هو أن هذه العناصر قد تواجدت هنا عبر الانسان الممثل / الحى.

هذه هي أسس «الحذف الفني»؛ حذف كل ما هو ليس بضروري لصالح الخلاصة الفنية؛ أى رؤية ما يمكن حذفه؛ ليبقى ما يمكن اعتباره جوهرًا للمسرح. بهذا المعنى تحدث العلاقة: الممثل / المتفرج، وتفرج عن نفسها بلا حدود. فالموقف الانساني هو هذه العلاقة، وقد أسميناها شيئًا من قبيل الدستور المسرحي: أو ما أطلقت عليه «بالمسرح الفقير» أى حذف كل ما هو ثرى - شكلا - كل ما يوصف بأنه مطلوب أو ضروري للزخرفة أو استكمال اللوحة.

الراوي:

فى الطريق نحو هذا «المسرح الفقير»؛ قدم مسرح العمل / مسرحية اكروبولس Akropolis للشاعر البولندى المسرحى البرومانتىكى فسبىانسكى Wyspianski من اخراج جروتوفسكى، وبوزيف شاينا. فى عام ١٩٦٢ استوحى الفكرة الرئيسية للعرض من بيتين لقصيدة شعرية للشاعر تادووش بوروفسكى:

«ستبقى بعدنا بقايا معدن». وكذلك من مصدر آخر ينبع من ضحكات ساخرة خرساء تطلقها الاجيال المتعاقبة. لم يكن فى هذا العمل المسرحى بطل فردى، بل صورة للمجتمع البشرى عند اقصى الحدود المترامية. إن دراما الشاعر فسبىانسكى تتبىء بقيام المسيح من الموت الذى جاء لانقاذ البشر، كما ينتهى عرض هذا العمل المسرحى بوقوف صف طويل من السجناء؛ يحملون عروسا كبرى علامة الانتصار، ترمز إلى المخلص، الذى يختفى معهم فى قرن العذاب الرهيب النازى.

ميراتسكا:

يتكون دورى فى «أكروبوليس» من ثلاث شخصيات: باج؛ ريبيكا؛ كاسندرا. أتذكر الآن، بعد فترة طويلة، أن هذا الدور المركب كان بالنسبة لعملى الفنى خطوة بالغة الأهمية، وأتذكر الآن عن وعى أن هذا ساعدنى فى أن مثل دورا مسرحيا حقيقيا، فكرت مليا فى تكوينه بدايةً خطوة خطوة فى العروض المسرحية السابقة، كنت احاول جهدى داخليا اللحاق بشكل يؤهلنى للتكوين؛ تكوين الحركة والجسد، والصوت، والاناشيد. لكن هذه المرحلة، كانت بالنسبة لى مرحلة لم أعها جيدا منذ البداية، كانت المحصلة النهائية مجرد صيغة شكلية بحثة، احتوى جسدى أكثر من كيانى كله، مرحلة غرقت فيها بمشاكلى واهتماماتى وصعوباتى. فى اولى خطواتى العملية اثناء تمثيلى بمسرحية اكروبوليس، كان ثمة ضياع لحرية تحركاتى؛ إلى أن وصلت للحظة أصبحت بالنسبة لى قفزة، وأسميتها «الحصول على الوعي». كانت هذه هى اللحظة التى التقيت فيها مع جروتوفسكى - التقيت فيها مع نفسى، مع تكوينى الفردى، لم أعثر طويلا على «وسادتى» التى تمكننى من أن استند اليها؛ للوصول لبينة دورى. كنت اتحدث مع جروتوفسكى أحاديث أقرب الى العشق حول موضوعات تخصنى، استمر الحوار، واستمر؛ وعن غير توقع سألتنى جرونوفسكى «والآن قولى لى ما موقفك تجاه هذه المشكلة؟! «لم أجب بشئ، قمت فقط بعمل ذلك، (تقوم الممثلة بحركة تعبيرية صافية خالية من الكلام). فى هذه اللحظة فقط فهمت ان هناك طريقا واعيا لتكوين الدور، وكان لابد لى فى البداية أن أثق بذلك الذى يُطلق عليه «بالحدس الفنى»!

الراوى:

ذاعت شهرة المسرح المعملى دوليا، بداية من العرض المسرحى: «مأساة الدكتور فاوست» لمارلو عام ١٩٦٣، ولعب سينكوتيس دور البطولة وشاركته رينا ميراتسكا. أما أنتونى باخور كوفسكى فلعب دور «فاوست» من خلال شخصيتين.

الممثل سينكوتيس:

ثمة شىء جوهري يجعل الانسان الذى يعمل فى مكان ما.. أى مكان.. ينشغل فيه بنشاط انسانى ما، يصبح لديه شعور بالأمان داخل هذا العمل، وفى ذات الوقت الشعور بالأصالة، بذلك الذى يقوم بفعله. ينبغى أن يشعر كذلك بأن الآخرين فى حاجة اليه، ويجب أن يشعر أيضا بضرورة ذلك الشعور، من أقرب العاملين معه فى العمل الإبداعى. تقرر هذه العوامل جميعها بأن شخصا ما يصبح «نشيطا» فى عمله، أو أن شخصا آخر يعد العمل بالنسبة له شيئا خلاقا أقرب إلى الإبداع، أكثر من كونه مجرد وفاء للواجبات الرسمية، أو مجرد عمل يحاول أن يصل فيه إلى رسالته المنشودة كما يحدث عادة لدى معظم الممثلين علاقة بالمهنة، باعتبارها مهنة تبحث عن تقنية، عن شكل من أشكال الاستخدام الصوتى والجسدى والخلقى. بهذا المفهوم فإن الممثل الذين لهم يستغنى عن كل ما هو أصيل، من أجل أن يظهر لنا صورا عديدة ليست من إبداعه، بل من إبداع المؤلف أو المخرج. وهنا أرى اختلافا بينا بين التعامل مع المهنة التى بداخلها شىء يمكن استقراؤه «وايصاله، وإظهاره لتوضيحه» والمهنة التى يؤديها الانسان باعتبارها رسالة. عندما أشعر أن لدى شيئا أود قوله لنفسى، فأن لدى محاولاتي

الذاتية، التى تولد مع مجابهتى للعالم، ومع المجتمع، مع ذلك الذى يحيطنى بشكل حميمى، مع أولئك الذين أتعامل معهم... مع ذلك الذى يُعدُّ لي بمثابة حياتى!! إنه جوهر بناء حقائق فنية معينة، هذا ما اعتبره أعظم خبرة فى عملى فى أثناء ممارستى للمسرح!

الممثل تشيشلاك Cieslak:

بدأنا تدريباتنا من شئ أقرب مايكون إلى الرياضة السويدية، «إلى الأكروبات». ثم بدأنا فيما بعد البحث عن شئ يمنحنا فرصة أكبر «للتمرين الخاص بالممثل». فعلى سبيل المثال، كان يُطلق عليه «اليوجا» وكانت بمثابة الحجة لنشاطنا التدريبي، لكننا لم نقم بتمارين «يوجا» كلاسيكية. بالمفهوم التقليدى لهذا المصطلح عليها «اليوجا الديناميكية» ونعنى بها «اليوجا التى تتحرك ذوما دون سكون أو همود. لم يكن هدفنا مجرد تمرين للعضلات، لا لأننا كنا نشعر بالكراهية لهذه التمارين الرياضية فقط؛ بل لأن هذه التمارين والوضعيات الخلقية، أصبحت بالنسبة لنا وبشكل متدرج - حجة للحركة؛ وباعثا لها. فأهم عنصر كان ذلك الذى يدور بين ثنايا التمارين، أى «ذلك التيار الذى يحيا تحت الجلد». ذلك النهر القابع تحت الأرض، نهر تداعى الأفكار والمعانى التى تجرى مستقلة عن الحركة. فلكل ملاحظٍ لهذه التمارين، سيجد أنها تفقد خصوصيتها الشكلية، لتصبح نوعا من «الفعل»، «ابداعا مصغرا» قد تبدو أفعالا غير منطقية، كالأحلام، عندما تتداخل اللوحات فيها: «اللوحة تلو اللوحة...» عندئذ كنا نقول - وهو مصطلح جروتوفسكى: - «أن الجسد هو نوع من الذكريات». لذلك لم نكن نرمى إلى ذلك المفهوم الذى شكلناه بشكل

فوقى، ذلك الذى يسبق الفعل، بل مايمكن أن يحدث فى أثناء الفعل، سواء كان فعلاً صارماً، شيئاً مجهولاً لم يكتشف بعد، روحاً تفتح وتتخلق فى أثناء الفعل كان هذا هدف التدريبات... بل أهم أهدافنا على الإطلاق؛ لأن ذلك ساعدنا على تطوير شئ يعد للمثل جوهرياً. ليس عضلاته ولا جسده فحسب، بل مايعد بالنسبة له: «الوجود تحت جلدك»، كما لو كانت الأعصاب متواجدة فوق السطح - تسمح لهذه الحساسية بردود فعل فى كل لحظة، فوق كل جزء من الفضاء المسرحى نحو شريكك الآخر!.

المثلة ميراتسكا:

واجهتنا «فى» «أكروبوليس» مشكلة التكوين الفنى للأداء المسرحى الذى يحتاج إلى سنوات من التدريب المستمر. هنا يتخذ التدريب معنى أشمل؛ ويصبح مدخلاً للبحث عن عناصر تتفرق للتداخل فى كيان إحدى تدريباتنا، - ويطلق عليها بالتدريب البلاستيكي «التشكيلى».

كانت أول بروفة لهذا النوع من التدريبات، تحتوى على عناصر عديدة، تلمس بشكل خاص أجزاء من الجسد. إنه عمل يسمح يتجاوز مقاومة الجسد للفعل، والتخلص من الخوف الداخلى، الذى يسيطر على الإنسان بكامله؛ عندما لا يصبح جسدى قادراً على تجاوز الانحدار النفسى العميق إلى أسفل، يحدث هذا عندما تواجهنى مشكلة لاتتعلق فقط بجسدى، ولكنها تلتصق بكيانى كله. ان ضالة مقاومة الجسد، يسمح بالقطع بالقيام «بقفزة» أقل تكامل. فعملنا أشبه ببروفة للطيران. عندما ننظر نحو امرأة تتحرك فوق الشارع؛ يكون لدينا انطباع تدريجى المرة تلو المرة بأنها تنوى أن تُحلق... تريد الطيران، إنها تترك الارض كما لو كانت متعطشة للتخليق.

هذا شئ غير واقعى، ليس منطقيا ولا فيزيقيا. ولكنه يتخذ واقعيته وشموليته بمعنى أعمق: فهذا البناء المكون من التمارين؛ والتدريبات التشكيلية سيتسم نبضه بالبرودة الشديدة، سيتحول إلى شئ عادى، لايلمس فيه الشخص الآخر، لو أننا لم نقم فى مخيلتنا بمحاولة للطيران والتحليق إلى أعلى فى الفضاء. انها محاولة للاتسلاخ عن الواقع، محاولة التلمس - عبر الفعل - لفضاء ذلك الذى أتخيله، ما أحملة داخلى يوما بعد يوم. خاصة ذلك الذى أبحث فيه - من خلال عملى - عن تحقيق ذلك الذى لأملكه فى حياتى. وفى اعتقادى أن الاختلاف بين الوسيطين (الواقع - الخيال) قائم على أن الحركة ترتدى معان متعددة، وهى غير منطقية فى معظهما، لاتمنحنا امكانية لتفسيرها بشكل مباشر، وليس بإمكانها أن تجيب إجابات صريحة، تعلن فيها عن نفسها وعن ماتعنيه.

الرواى:

فى عام ١٩٦٥ قدم «مسرح العمل» عرضه الأول بمدينة «فرتسواف - Wroclaw» وهو «الأمير الذى لايلين - Książe Niezlomny» يمثل هذا العرض دراسة فنية لظاهرة «اللائشاء» و «رفض اللين»، يبدو هذا واضحا فى أسلوب أداء الممثل ريشارد تشيشلاك.

جروتوفسكى:

لو أننا تكلمنا عن تقاليد عملنا، فإننا سنتطرق الى عدد من المشاكل والقضايا، أهمها - وربما قبل كل شئ - : هو تراث جوهرى فى مسرحنا، وقد يكون مصيريا. ذلك لأنه، اذا أردنا أن نخرج مسرحية «الأجداد» أو «

Kordian كورديان» ، فإننا سنجد في هذه الأعمال نظرة لها خصوصيتها نحو الفرد، نحو العالم، نحو الحياة، نحو القدر، نحو المصير، نحو اللحظة وموقعها في التاريخ، نحو الوجود ذاته؛ وهذا هو الأساس الفكري والفني في تيار التراث الرومانتيكي البولندي. ومن الطريف أننا قد اتهمنا - ليس مرة - بافتراءنا على الرومانتيكيين وتشويههم، في الوقت الذي ازدهر فيه مسرحنا بالرومانتيكية، ونمت جذوره من أعمال هؤلاء الكتاب العظام.

يمكن لي التحدث عن عدد لا حصر له من الاستفادات من التراث والتقاليد المسرحية التي تأثرت بها في عملي. فعلى مستوى المفهوم المسرحي الفني، تعلمت الكثير على يدي المصلح المسرحي الروسي الكبير قسطنطين ستانسلافسكي، خاصة تلك المرحلة التي شيد فيها منهج الأفعال الفيزيقية، لأنه أسلوب محدد ودقيق، حكيم .. انه رائع!... أما التقاليد المسرحية المباشرة، فقد تأثرت بلا شك بتقاليد مسرح «ريدوتا» "Reduta" وهو اسم المسرح الذي أنشأه المبدع المسرح البولندي «أوستيرفا». إنه مثلنا، لم يكتب عن نفسه، وعن أن ما يقدمه هو مسرح ملك له أو خاص به، فوق «البوستر» أو أفيشات المسرح كان يكتب «فريق ريدوتا». إن علامة مؤسسته المسرحية على شكل الأنشطة، كانت تعني اللانهاية، أخذنا هذه العلامة عن «ريدوتا» وفي مكان حرف (R) وضعنا حرف (L). لقد اكتشفت أنه في مكان ما، في ذلك الذي كان يطلق عليه في عملنا الابداعي: «مابعد المسرح» أو «بجوار المسرح»، في تلك المرحلة التي دمرت فيها أسوار المسرح العادي المفهوم، اكتشفت أن «أوستيرفا» مؤسس مسرح (Reduta) كان يحمل - مثلنا - في جوفه قلبا، ويعانى هما مسرحيا، لكنه لم يكن لديه الوقت لتجسيده وخلقه.

الراوي:

إن العرض المسرحي «دراسة حول هاملت» والذي قدم في عام ١٩٦٤، كان مدخلا هاما لعمل مسرحي آخر لا يقل أهمية عنه هو «أبو كاليبسيس كوم فيجوريس - Apocalipsis Cum Figuris»، إستمّر العمل في هذا العرض أكثر من ثلاث سنوات. وأول عرض له شاهده المتفرجون في يوليو عام ١٩٦٨، أما العرض الأول الرسمي فقد كان في فبراير عام ١٩٦٩ سيناريو وأخراج «ييجي جروتوفسكي»، والمخرج المساعد «ريشارد شتيشلاك»، وأزياء «فالديمار كريجير». إختار الممثلون بأنفسهم نصوص هذا العرض في المرحلة الأخيرة من البروفات المسرحية، وقد انتقوها من الإنجيل ودوستويفسكي وت.س. إليوت وشيمون فايل Simon Weil. يتعامل العرض المسرحي مع عودة الإنسان/ المسيح من جديد إلى الأرض، ليطرده الناس ثانية. الرجل الداكن كان يمثله شتيشلاك، أما «ياهو كوفسكي»، فقد مثل دور «بيتر شيمون»، ومثل موليك، دور «مريم المجدلية»، وشيرسكي مثل دور «يان». قدمت «أبو كاليبسيس» خلال ثلاثة عشرة عاما، وفسرت تفسيرات متباينة. وماتزال تتواجد فيها قدرات حيوية غير مكتشفة بعد. كان هذا العرض المسرحي يقف على الحدود الواقعية بين المسرح ونضوجه.

الممثل فلاشين:

أثارت مشكلة اختيار النص في نشاط معلمنا المسرحي عددا لا يُحصى من التساؤلات، طرحت نفسها علينا، لأن النص عروض جروتوفسكي يمثل موديلا، نوعا من التفجر والانبثاق لردود أفعال مسرحية مستقلة. فإذا نظرنا إلى ذلك من منظور الزمن، وحللنا هذه الظاهرة بدقة - ذلك الذي أطلق

عليه «خط الربوتوار المسرحي»، فس نجد أن هذا الخط يستكمل حبات عقده الذى انفرط عبر سلسلة من الأعمال المسرحية الكبيرة «الأجداد» و «كورديان» و «مأساة الدكتور فاوست» و «الأمير الذى لا يلين».

وبهذا المعنى نؤكد على تلك النصوص التى تلعب دورا جوهريا فى بناء التراث الثقافى الأوروبى وكذلك البولندى، كان هذا الدور أقرب ما يكون إلى الدور الذى لعبته الأسطورة فى التراث الأغريقى. لم يكن يعنينا بالطبع تفسير أو توضيح لهذه الأسطورة أو تراث الثقافة، بل ما كنا نقصده هو جوهر التصادم الذى يتم بين ما تحمله الاسطورة القديمة، أو الملحمة الثقافية من معان ومدلولات. فالاجابة عن ذلك السؤال التقليدى المطروح: هل النص فى المسرح عنصر هام؟! نعم، بلا شك !! . بل إنه نوع من الإثبات والتدليل على أهمية تجربة جروتوفسكى الذى يقوم على هذا الأساس، وتشكل رؤية الفنية وفقا له كمخرج.

الراوى:

فى بدايات السبعينيات جاء الينا «مسرح المعمل» بشئ جديد غير متوقع؛ ظهر فى الأفق برنامج نصى لجروتوفسكى بعنوان «القداسة». إنضم لفريق «المعمل المسرحى» آنذاك شباب شاركوا فى أعمال صغيرة. لم يكن معظمهم ممثلين. حاول هذا المسرح فى هذه المرحلة أن يتجاوز حدود المسرح الذى يتماثل مع مفهوم الأداء المسرحى الذى يطلق عليه «بأداء الدور» أى «ارتداء القناع» وبمعنى آخر: «الايهام المسرحى».

كانت أهم تجربة موسعة تطبيقاً لهذا المفهوم المختلف عن ماسبقه هو، «جامعة أبحاث مسرح الأمم» الذي إنعقد في صيف عام ١٩٧٥ بوارسو، حيث إشتراك في هذا الملتقى مالا يقل عن خمسة آلاف مشترك.

إجتمع عدد غير ضئيل من الدارسين ورجال المسرح بمدينة فرتسواي وخارجها، لتنفيذ عروض جماهيرية، وتقديم أفلام، ولقاءات مفتوحة مع «جان لوى بارو Jean Louis Barault وبيتر بروك Peter Brook ويوجينو باربا Eeugenio Barba وأندرية جريجورى Andre Gregory ويوزيف شايكين Jo-seph Chaikin ولوقا رونكون Luca Roncon اندرجت هذه المرحلة بأكملها تحت ما أطلق عليه علمياً بتيار «الثقافة الفاعلة».

جروتوفسكى:

إن تلك الظاهرة التى اطلقنا عليها مصطلح (Para Teatralna) إنما تمثل ظاهرة «الثقافة الفاعلة» فإذا نظرنا إليها من منظور المسرح، فسنجد أنها فى جملتها تعنى الآثار المترتبة عن «إنكسار أسوار» ذلك المسرح الذى أسمىناه بالمسرح المتماسك بالتقاليد؛ والمتعارف عليها فى حدود أطر المسرح المغلقة. تبدو الصورة فيما قبل على الوجه التالى: لا يوجد كل من المتفرجين وخشبة مسرح معاً، فى كيان متوحد، إنهما فضاءان مسرحيان منفصلان. أما الآن فالأمر يبدو بشكل آخر: الفعل المسرحى يحدث فى المكان الذى توجد فيه الحادثة الدرامية، والمشارك فيها المتفرجون... أولئك الذين يقومون بفعلها. فإذا قلنا لأنفسنا: «الحدث يحدث فى الغابة»، فينبغى أن يحدث فى غابة حقيقة، وليس فى ديكورات تمثل غابة. وإذا قلنا: «هذا

الحادث يحدث في الشمس، فلا بد من أن تشرق الشمس في أثناء حدوث عملية الشروق. «أحيانا ما يحدث شيء بين الناس» - هذه ليست حكاية عن فعل قد يحدث في مكان وزمان، بل يحدث في لحظة معينة، ولو مرة واحدة. حتى إذا أعدنا تلك اللحظة مجرد وهلة زمنية (سريعة) ستحدث على الأقل مرة واحدة. بإيجاز تتشكل بهذه الطريقة الهوية الكاملة للمكان والزمان والحدث. هذه هي رسالة الظاهرة المسرحية (Para Tea- tralna).

لا يوجد حينئذ ممثلون، بالمفهوم الذي يفيد بأن شخصا يحقق شيئا في مواجهة شخص آخر، وشخص ثالث يراقب الاثنين. إنهم فقط بشر، يؤدون أحداثا بعينها، «أفعالا حقيقية» ما، مع أناس من الخارج، هم مشاركون «فاعلون». إنها بنية عامة، مدخلية، بنية ممهدة لتلك الأحداث التي تحدث، حيث نرى الفعل «يتشياً» - (من الشيء) - بأسلوب طبيعي داخل معماره الخاص في بنائنا الذاتي أو خارجه. يمكن أن يحدث ذلك على الطريق - على سبيل المثال - حيث يسير الجميع، ففي الطريق يحدث فعل، يبقى - بمقياس ما - متوقعا، حيث الامكانيات تخلق حوله لتحقيقه. في تلك اللحظة ينبثق الحدث من المشاركين، ويتم ذلك لأن شخصا ما يسمح بالانبثاق والتفجر الفعلي، وتختلف حوله ظروفه الملائمة. إذا أردنا أن ننظر إلى ذلك من زاوية المسرح؛ فهذا يعني أن العقدة أو الحكاية داخل البنية المسرحية، ونسيجها فهذا يعني أن العقدة أو الحكاية داخل البنية المسرحية، ونسيجها قد قضى عليهما: فالحدث باعتباره حكاية شيء، قد رويت في وقت ما، حدثت أو يمكن أن تحدث. الحدث هنا هو ذلك الذي يحدث في

لحظة معينة. عندما يكتب الكاتب أو الشاعر ديوانا؛ فإنه يكتب عن نفسه، عن حياته، عن قدره، عن إزماته لنفسه، والتزماته تجاه - الآخرين، عن خصوصيته، عن ذلك الذى يعرفه عن نفسه، عن ذلك الذى يعرفه عن الآخرين، عن ذلك الذى لا يعرفه عن نفسه، ولا عن الآخرين. عندئذ تستثار داخله مرحلة غير عادية، لها أهمية كبرى فى حياة الانسان. هذه المرحلة هى؛ الثقافة الفاعلة؛ - لتؤدى هذه الثقافة إلى وجود الثمرة الفكرية والفنية، حيث يتواجد الكتاب أو الديوان الشهري الذى يغزو العالم، يأتى إلى يدي؛ أقرأه. وهنا يخرج من مرحلة الثقافة الفاعلة لمنهج الثقافة الساكنة .

إنها مسألة اصطلاحية. لذلك عندما أريد أن أقرأ كتابا، لا بد لى أن أبذل جهدا ما، فلنقل - على سبيل المجاز - إنها ثقافه ساكنة، كامنة تحتاج إلى المتحرك الفعال؛ قضية هامة تمر حياتنا الثقافية. يصعب على أن أتخيل حياة خالية من أصولها الوثائقية/الادبية .

فالأدب الرومانتيكى المسرحى البولندى - على سبيل المثال - با لاضافة إلى دوستويفسكى وغيره، من أولئك الذى طبعت أديهم بطبيعة الحقائق الادبية .

أما تلك المعاناة - التى يرمى للوصول إليها فنيا - فهى تتعدى ما يؤتى به من ثمار .

ويبدو أن هذا يحدث فى العملية المسرحية الفنية. أما ذلك الذى حدث بيننا فى فريقى؛ وفى أثناء تجربتى المسرحية «أبو كاليبسا» فقد كان مجرد بروفات، وما قمنا بفعله هو بمثابة «الثقافة الفاعلة» التى قربت من بعضنا

البعض. لقد جاءت إلى عالمنا «ثمرة عينيه»، نطلق عليها «بالمشاهد» Oglad عبر «المشاهد» أى المتفرج، إنها لحظة الدخول فى مرحلة الثقافة الكامنة.

لكل ما سبق قررنا أن نمنح المتفرج فرصة الدخول معنا داخل هذه المرحلة. فالتمثيل الذى نقوم به ليس فقط فوق خشبة المسرح، بل هو تمثيل عن «حيوان» عادية متباينة، حيث يسقط هذا التمثيل عنا حتى ولو للحظة.

تعد هذه المرحلة مرحلة غير عادية - إنها الثقافة «الفاعلة»، وليس المقصد بأن يصبح مشارك هذا النشاط الثقافى الفاعل، ممثلا، شاعرا، رساما كلا!! المقصود هو التمهيد للبشر للدخول فيما يحدث للأنسان عند مرحلة الإبداع.

حاولنا اللحاق للوصول إلى تلك الدرجة التى تمنحنا إمكانية فتح مغاليق هذا الإبداع الذى يعد للبشر غير المبدعين شيئا مغلقا أقرب إلى «التابو» السرى.

وبالطبع ثمة حاجة إلى تنبيه ما، فبمقارنة العمل فى البروفات لما يسمى «الثقافة الفاعلة»، وبالعروض المسرحية، باعتبارها مرحلة تعبر بنا إلى مرحلة «الثقافة الكامنة»، إنما هى مقارنة نسبية غير مطلقة، ولأن للبروفات طبيعتها الخاصة، الا أنه ينبغى أن يكون هدفها الوصول إلى شكل العرض المسرحى النهائى وثمرته.

نجد هنا اختلافا. فالثقافة الفاعلة تكمن فيها المرحلة ذاتها وما يحدث ما بين البشر هو عمل ذاتى / جماعى.

لذلك نجد أن كل عرض مسرحى بذاته يصبح عرضا آخر مستقلا لنا أن نجد عرض ما يحدث بين البشر، مثلما يتكرر عرض التجربة المسرحية.

الممثل فلاشين:

بعد مرحلة قصيرة للعمل الدؤوب داخل المعمل المسرحى، عندما كان يعمل جروتوفسكى فى دائرة مضيقة مع ممثليه، أشار إلى طريق إبداعاتنا التى تحوى أفكارا وتجارب متباينة وثرية. أطلق على هذه المرحلة من التدريبات إسم «تدريبات الجبل» أو تسمية أخرى: «Project» أو «معالم الطريق» ثم فيما بعد جاءت مرحلة «التحسس» «والتلمس» ، لتتلوها سلسلة من العمل المشترك مع الوافدين فى منح فردية للتدريب داخل معملنا. كان يشرف عليهم بعض الممثلين فى فرقتنا، فعلى سبيل المثال: «البحث عبر الحدث» كان يقوم بتلك التدريبات «شتشلاك». وكنت أقوم «بالتدريبات الصوتية» مع مجموعتى، بينما كان ممثل فرقتنا «موليك» يقوم بالتدريبات التى يطلق عليها تدريبات «Acting therapy» .

الممثل موليك:

فى كل مرة أشاهد هذا الفيلم التسجيلى عن معملنا المسرحى أتساءل كيف حدث أن صيغة كهذه إختارناها لعلمنا المسرحى، فيما يخص الصوت والجسد؛ حيث أثرت تأثيرا جذريا فى فهمنا للمسرح الإنسانى. وأن عملا فرياد كهذا كان يدار داخل فرقتنا من عدة سنوات. لكن هذا كان دخولا بشكل مصيرى فى عالم الحرفة «المهنية» التدريبية.

كان هذا مرتبطا بإعداد الممثل للعمل وتحديد مؤثرات ذلك، لأولئك الذين اختاروا لحياتهم المسرح كمهنة.

لقد أدت الحاجة في لحظة ما إلى أن يتغير هذا المنهج. فأولئك الذين كانوا يأتون إلينا، ويريدون العمل المشترك معنا، كانت لديهم إهتماماتهم الخاصة، أشواقهم الأخرى. وفي معظم الأحوال كان هذا - مرتبطا بشيء. كانوا يرغبون - إن شئنا الدقة - ممارسة العملية الإبداعية، والمغامرات الفنية التي يمكن لها أن تشغل مكانا محددا داخل بيئة محددة.

ولذلك بدأنا البروفات. أكانت بروفات ممكنة فوق أرض العمل الشاق للجهاز الإنساني الداخلي، للجسد وللصوت؟! كان كل هذا بحثا في مجال التدريب، حفاظا على بعض القواعد مثل: فتح الحنجرة، تحريك سقف الحلق، تدريب النفس على تعلم القدرة على المشاهدة والتحليل لكل ما يحيطنا، كنا نوجه الممثل ونقوم بتدريبه على نسيانه عملية التنفس، التي لا تصبح لديه مشكلة فنية في عملة الإبداع، بل مرحلة طبيعية مثلما نشعر في الحياة، ولا نفكر كيف نتنفس!!!

لم يعد التدريب - إذن - في مرحلة معينة شيئا جوهريا. ثمة عامل جديد أصبح أكثر أهمية!.

إنه البحث المتبادل بهدف العثور على أنفسنا؛ في هذه اللحظة، في ذلك الذي نحاول القيام به الآن؛ عند المرحلة الأساسية من عملنا في مجالى: الصوت والجسد. عندما كنا نمارس فننا وحياتنا أحداث عمل لنا، والذي

أسميناه «البشر أحياء»، وجدنا أن ما كنا نرمى اليه من هذا العمل هو: «ما يوجد بيننا»، «ما يحدث وينشأ فيما بيننا»، «ما يوحدنا». لم يعد الأمر هاما فيما يتعلق بالحيثيات والتقنيات الصحيحة لما نقوم به، كان يكفينا أن ما يرتبط بيننا إنسانى وعضوى.

جروتوفسكى: العودة إلى «عملنا المعملى» فى المرحلة التى أسميتها «قلب الأشياء» فى مسرحنا، كان هدفها بحثا شموليا عن العلاقات التى تنظر نحو التيارات الرئيسية فى الثقافة الإنسانية نظرة لها خصوصيتها. فالشمولية هنا هى بمعنى آخر تدل به على التناقضات. لكننا لم نخرج تيارات ثقافية أصبحت آخر صيحة، أو على حد التعبير العامى «على الموضة»؛ بل إننا حاولنا الوقوف موقفا متوازنا منها، نمسك بنقاط تساويها، نحاول الوقوف فى الطرف الآخر من السفينة التى تقترب من الفرق حتى تعود الى توازنها. وهذه قضية جوهرية بالنسبة لنا.

ففى مرحلة العرض المسرحى التى كان يطلق عليها مرحلة «الاستقرار الصغير» كان نشاطنا المسرحى أقرب ما يكون الى الإلحاد والدمار، بل إن الفترة الزمنية التى توالى بعد تلك الظاهرة التى أطلق عليها «مرحلة ضد / الثقافة تشير إلى اقتراب نحوم «فهوم اللقاء ذى الخصوصية»: حيث الإنسان / الإنسان / عدة أفراد / بعيدا عن كل ما يطلق عليه «بالجماهيرية».

عندما جاء الوقت الذى أغلق فيه البشر على أنفسهم بيوتهم، ظهرت لدينا ما أطلق عليه فى معملنا: الحياة المفتوحة غير المغلقة.

العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها، لتقارب الثقافات؛ الإنسان والعلم. فإذا نظرنا لهذا البرنامج بمنظور النشاط الإنساني فقط، فينبغي أن نعي بأننا - كبشر / جاءت ترتيبهم في حضارة معينة، داخل نظام حضارى معين. فسكتشف أنه قد شيد حولنا سوران: السور الأول داخلنا من ناحية، يفصلنا عن شئ، كينونته هي طاقة منسية، ماهو حى، منسى فى آن واحد. ماهو خزان لطاقة هائلة. ومن الناحية الأخرى،، ثمة سور أمامنا؛ يجعلنا جاهلين بالتبصر والإرهاص بمستقبل ما سيأتى!!

إن حواسنا كنسيج غشائى مغطى. نحن لانرى، ولكننا نفكر فقط فيما نراه، نتبين داخل أعين أفكارنا شكل الحقائق نفسها؛ تتصور داخل روح أفكارنا الغابة ولكن ليست الغابة بذاتها وكينونتها.

أفكارنا تدور حول الأرض، ولكنها لا تنفذ إلى ملمسها. لدينا سوران: أمامنا واحد والآخر وراءنا، لكنه فى نهاية الأمر: سور كبير واحد، علينا إختراق هذا السور، حيث الإدراك الحسى المتفتح، والطاقة المنسية. هذا هو الشئ الذى يتحرر داخل الفعل، إنه الحياة بكل كثافتها....
لأعرف بالضبط كيف أسمى ذلك!!!

.... إنتهى حديث جروتوفسكى!!

هوامش الفصل الثاني

١ - الاستفادة من حوارات وتعليقات:

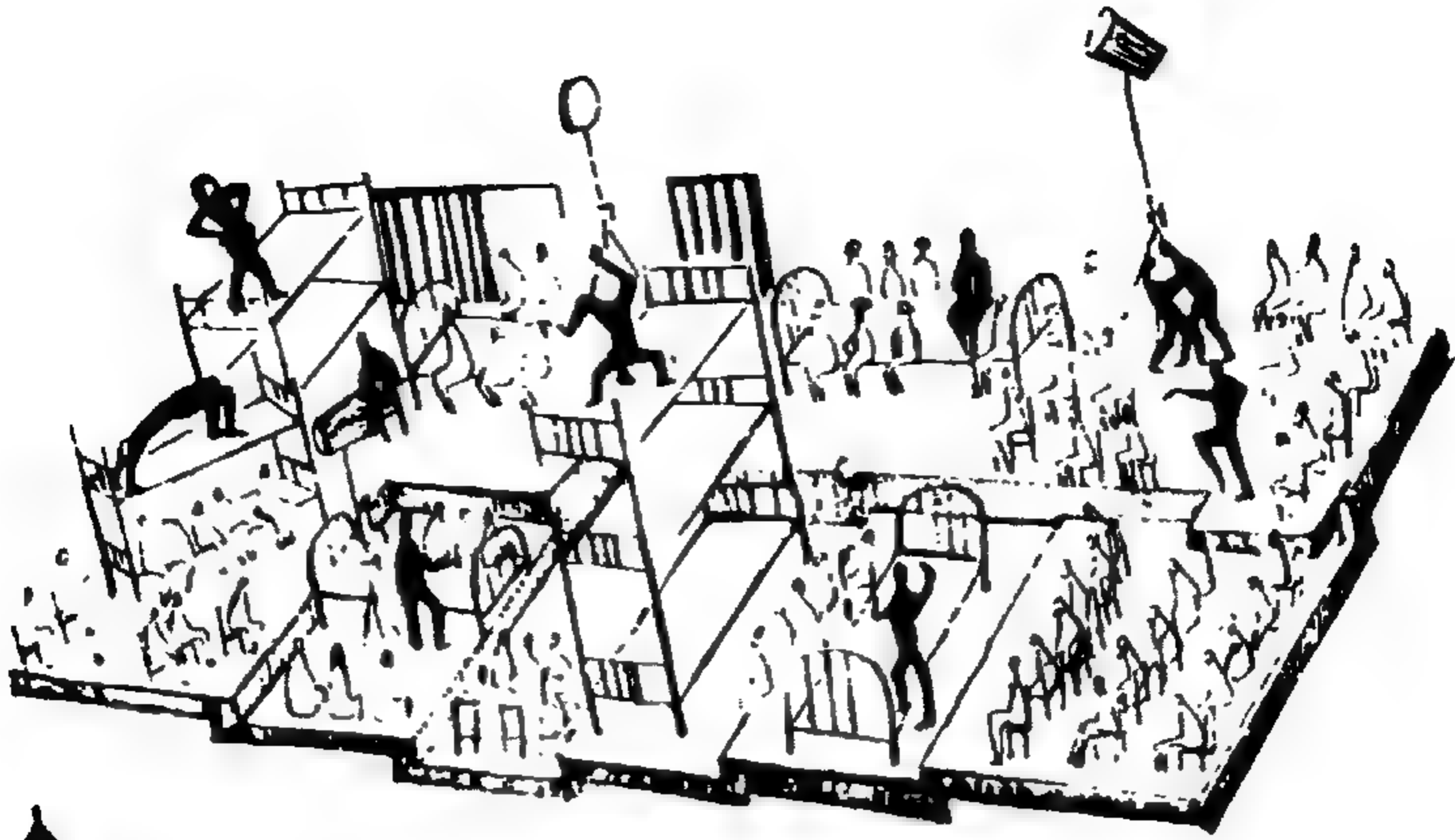
كشيشتوف دوماجاليك في الندوات التي أدرتها في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في الفترة من ١ - ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢ م .

٢ - الكتاب البولندي: August Grodzicki وكتابه: Rezyserzy Polskiego Teatru

٣ - دراسة كتبها الناقدة ماوجوجاتا جيلوشيتسكا : Malgorzata Dzieduszycka عن مسرح جروتوفسكي والعرض المسرحي «أبو كاليبسيس فيجوريس» .



مشهد من مسرحية «كوم فيجوريس» وهي تجربة معملية في فنون أداء الممثل - داخل مسرح المصلح البولندي الكبير ييجي جروتوفسكى.



إحدى تصميمات ييجى جورافسكى لمسرحية (كورديان)
مسرح ومعمل جروتوفسكى عام ١٩٦٢.



تصميم جورافسكى لمسرحية الأجداد لمؤلفها ميتسكيفيتش
وهى أحد الأعمال المتميزة فى معمل جروتوفسكى.



مشهد آخر من مسرحية «كوم فيجوريس» أهم تجربة معملية في فنون الأداء التمثيلي -
وجسد الممثل داخل معمل جروتوفسكى المسرحى.



منهد من مسرحية «الأمير الذي لا يمشي» عن مسرحيته كالديرون/وسووافسكى
مسرح حرونوفسكى المعملى - وهو معهد للابحاث والأساليب فى فنون التمثيل
بمدينة فرسواف عام ١٩٦٦.



مشهد من إحدى المسرحيات التجريبية في العمل المسرحي «التدريب الممثل»
في مدينة فرانسواف البولندية لصاحبه ببي جروتوفسكي

الفصل الثالث

يوزيف شايينا :

- مـسـرح شايينا التشكيلي

- شايينا ورؤية الحياة من منظور الموت

- لقاء مع شايينا

مسرح شاينا التشكيلى

ولد «يوزيف شاينا – Jozef Szajna» فى عام ١٩٢٢ ، وهو رسام وسينو
غرافى ومخرج، عمل مديرا لمسرح ستديو – Studio فى أثناء الحرب العالمية
الثانية. كان سجيناً فى المعتقلات النازية الرهيبة «بأوشفينشيم» و
«بوخينفالد»، وقد بدأ دراساته الأولية فى الفنون التشكيلية كمصور ثم
كسينو غراف بأكاديمية الفنون بـ كراكوف.

اشترك للمرة الأولى فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحى البولندى
ييجى جروتوفسكى فى إخراج مسرحية «أكروبوليس»، حيث قام بوضع
التصميمات السينوغرافية لها، وفى السنوات (٦٣ – ١٩٦٦) كان مديرا
للمسرح فى (نوا هوتا – Nowa Huta) فى جنوب بولندا.

فى السنوات (١٩٦٧ – ١٩٧٠) عمل كمصمم سينو غرافى
للمسرحيات المقدمة داخل مسرح (ستارى تياتر – Teatr Stary) بمدينة
كراكوف البولندية.

فى عام ١٩٧٢ أصبح مديرا عاما ومشرفا فنيا على المسرح الكلاسيكى نوارسو، حيث يقوم شايئا فيه بتغيير شكله وطبيعته ربرتواره (عروضه المسرحية الموسمية) ليصبح مسرحا تجريبيا معاصرا يطلق عليه «شايئا» مسرح ستديو - مسرح جاليرى - Teatr Studio Teatr Galeria ..

«يوزيف شايئا» فنان مسرح من الطراز الأول، يحاول فى عروضه المسرحية أن يستخدم - بشكل جوهري - العرض المسرحى باعتباره وسيلة للتعبير عن رؤيته الفنية البلاستيكية «التشكيلية»، كما يبدو بوضوح فى أعماله المسرحية تطور تدريجى فى الرؤى والأساليب الفنية. إنه يقوم بتكييف تصميماته وفق رؤى تفسيرية فكرية جمالية عن العالم، مما يمنح عروضه إطارا فنيا يتسمى باسمه وبشخصيته.

فى مسرحه «ستديو» يقدم عرضا بالغ الأهمية، يعد خطوة هامة فى أعماله المسرحية، حيث يشتمل العمل المسرحى على لوحات من عدة مسرحيات لكاتب المسرحى الطليعى «فيتكاتسى» بذات العنوان فى عام ١٩٧٢. فى هذا العمل المسرحى يعبر شايئا - بوضوح - عن قيمة (موضوع) الفنان الذى لا يقدر دوره الاجتماعى المناصرون للمجتمع الآلى / التقنى.

إن المبدأ الجوهري الذى يتبناه شايئا فى مسرحه هو فضح حضارة القرن العشرين بتجارب أفرانها الرهيبة القديمة والحديثة، وهو يقدم هذه الرؤية بداية من مسرحية «اكروبوليس» التى عرضت فى ديكورات معسكر اعتقال نازى، وعبر رؤية تقوم بكشف حساب بولندا المعاصرة مع ماضيها.

الممثل عند شاينا هو الصعوبة الأولى بمسرحه؛ حيث يطالب الفنان /
ممثل، بقدر لاحد له من التفرغ الزمنى داخل مسرحه، مما يدفع ممثليه أن
يصبحوا «غير أنانيين»، وإن شئنا الدقة - ممثلين غير عاديين؛ يخالون من
الروح الإنسانية العصرية المسوخة، باحثين عن قيمهم التى ضاعت منذ أن
وجدوا، حتى يعثروا على ولادة وحياة جديدتين. إنهم أقرب ما يكونون إلى
سوبر / ماريونيت المصلح المسرحى الإنجليزي «Graig» - جوردن كريج».
يقول شاينا:

« (....) لقد سرقت من ممثلى وجهه - يستطرد - لكنى فى مقابل
ذلك وهبته فرديته، وشخصيته، وقدرته على الحركة !!»

ينظم شاينا داخل مسرحه مركزا للدراسات العليا فى مجال الفنون
السينوغرافية لمدة عامين للمهتمين بالمسرح. أقام معرضا دائما لفن التصوير
المعاصر، والدخول للمشاهدة بالجمان. كما نظم كذلك داخله معارض
للفنانيين والسينو غراف البولنديين والأجانب. هذا بالإضافة إلى العروض
الفيلمية واللقاءات الفنية المتخصصة حول المسرح.

زارت فرقة شاينا بلدان العالم: إيطاليا، والولايات المتحدة الأمريكية،
والمكسيك، وهولندا، والمجر، والبرتغال، والنمسا، وألمانيا الاتحادية، ورومانيا،
وأسبانيا، وغيرها. إن أهم العروض المسرحية التى يقدمها شاينا كسينو غراف
ومخرج: «الغبار البنفسجى لأوكيسى (١٩٦٨). ثم «Witkacy» -^(١)
فيتكاتسى» عن المؤلف المسرحى الطليعى: إجناتسى فيتكيفيتس Ignacy
Witkiewicz عام (١٩٧٢).

«فاوست» لجوته (١٩٧١) و (١٩٧٢).

«ربليكا» سيناريو شاينا (١٩٧٣).

«سيفانتيس» (١٩٧٣).

«دانتى» (١٩٧٤) و (١٩٩٢).

ولأن «شاينا» كان مسئولا عن أهم مسرح تجريبي فى وارسو، بل فى أوروبا، فإننا نكتشف كراهيته الدائمة لمسرح «العلبة» التقليدى، فيقوم بإعادة تشكيله وبناء معمار صالة المتفرجين، فيربطها بجسر يصلها بمقدمة خشبة المسرح، حيث تصل إلى شرفات الطابق الأول من المسرح.

ما يزال شاينا يعمل بالاعخراج المسرحى فى بلاده وخارجها، ويلقى المحاضرات، ويشترك فى مختلف اللقاءات والمحافل والمهرجانات الدولية، وقد بلغ من العمر سبعين عاما.

يقول شاينا: «الحقائق والأحداث الحياتية تدهشنا اليوم أكثر من الفن ذاته؛ لدرجة أنها تزيد من صعوبة احتوائها فنيا أو تصورهما الإبداعى».

والتساؤل المطروح حول ماهية الفن، وماهية دور الفنان فى عالمنا المعاصر تساؤل يتجاوز إمكانية التعريف بما يحتويه، أن أية اجابة عن تساؤل مثل هذا يمكن أن يكون أحادى المعنى، وذلك بالرغم من شعورنا بمسئوليتنا كفنانين للإجابة عن هذا النوع من التساؤلات!!

يتحدث «يوزيف شاينا» بتلقائية وعمق معا فى موضوعات شتى(*)، تتداخل دونما ترتيب، عن: مسرحه، وموقعه بين تيارات المسرح الحديث والمعاصر، محاولا تلمس مصادر إبداعه وماهيته، ويقف متحيرا بين مسئوليته

(*) حوار معى فى أثناء انعقاد المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبي بالقاهرة عام ١٩٩٢.

الاجتماعية، حيث تؤرق ضميره الفنى ظاهرة القتل الجماعى فى القرن العشرين، وبين النزعة الصوفية التى كثيرا ما تملكه وتدفعه إلى آفاق ميتافيزيقية.

ويتحدث «شائنا» كذلك «بعشق» عن: التشكيل، باعتباره منظومة للعالم، وبخميمية عن: الممثل، المادة الحية التى تحمل رؤيته شديدة الخصوصية والذاتية، ويلقى فى النهاية بالعبء على مسرح الغد، فيطارده السؤال عن ماهية التجريب، ربما منذ وجوده بالمسرح، وربما منذ عودته إلى بولندا بعد انتهاء الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي (*) إن أردنا التحديد، ثم يشعر بالحيرة مرة أخرى ولا يجيب، أم تراه يجيب؟!!

يقول شائنا: عندما قررت الآلهة مصائر البشر وأقدارهم، فإن صورة العالم لم يكن بمقدور أحد - على الإطلاق - رسمها، لم يكن ثمة موت فى الخطيئة المشتركة، فالبنية الأساسية التى تمثل حجر الأساس فى المعمار الأخلاقى قد تساقطت، عندما أصاب الإنسان الموت، كما أن أى قانون ليس بقادر - بأى حال من الاحوال - أن يفسر ظاهرة القتل الجماعى فى القرن العشرين. وفى حدود معرفتى كفنان لهذا المشكل الأخلاقى المفزع، فإن شعورا متزايدا بالفزع الداخلى يسيطر علىّ، ويهيمن على وجدانى، بل تفزعنى ضرورة الصمت المتزايد، الذى يطغى على إمكانية تشكيل الفعل - يستطرد شائنا - فشعورنا اليقيني من كل شىء، والثقة بما نفعله، إنما هو شعور مأساوى ملهاوى، ومع أن وعينا وعى كامل بما يحدث فى عالمنا من

(*) يعنى المؤلف المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبي الذى انعقد فى ١ - ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢.

تخريب وتدمير، فهو وعى مشبع به ولا يقوم بالفعل لتغييره وتبديله - إنه وعى سلبي، الا أنه لم يقض بعد على صفائه ونقاؤه. من خلال هذا المنطلق فإن على الفن - باعتباره قاضيا لزمته يقوم بالإحتجاج، والإشارة بإصبع الاتهام لما يحدث فى عصرنا - أن يقف بالمرصاد ضد الحاجة إلى القتل البشرى الجماعى. والسؤال المطروح: كيف الطريق إلى هذا؟! والإجابة هى فى القضاء على الكراهية، اللاتذكر، التخلص من الشعور بالانتقام، بل فى البحث عن طريق آخر نعثر فيه عن مادة جديدة، تتحرر من ثقل الضمير، والاحباطات والأزمات المركبة التى خلفها الماضى.. والسؤال الفعلى: «أيمكن تحقيق ذلك؟!».

ويؤكد شائنا بأن الهروب فى الفن هو دفاع ذاتى لمواجهة الاستسلام منزوع السلاح! إنه إكتشاف للأسرار الجديدة لعالمنا، واختراق للحياة المستندة على التعامل مع الحقائق المعروفة، وتغلغل المؤثرات الناجمة عن التقديس الأعمى للمادة.

«[...] إن لحظة التعبير ذاتها هى أكثر لحظات الاختيار الإبداعى التى تسمح بإبداع الموضوع فى مناخ فنى ليس فقط عبر مشاعر الفنان، بل بالشعور المكثف المتوالد، الذى يبقى على مستوى المعنى؛ إنه إبداع مبدع، يولج فى الوقت ذاته انحيازاً متطرفاً للحياة - يستطرد شائنا مؤكداً فكرته عن الفن والحياة - هذا الجوهر يخالف الفعل السلبي المجهول، وبالتالي يخالف اللامبالاة فى مواجهة الظواهر المهددة لعصرنا».

«[...] إن «إحلال» شئ، شخصى فى المادة داخل اللوحة التشكيلية، إنما هو نتاج فعلى لضرورة التعبير عن أعماق أعماق «العمل الإبداعى»

للوحة أو المسرح، عبر لوائح وقوانين قياسية، مع الفهم الكامل لخصوصية كل فن على حدة .

طبيعة المسرح العضوى:

إن المسرح العضوى المتناسق أجزاءه، إنما هو توحد دائم بالمادة، والممثل. أما المادة التى تكسر حواجز العقبات الكؤود، فهى تمثل فى أداء الممثل مهماته المسرحية - (قطع اكسواره).

فالممثل - فى مسرح شايئا - يتحرر من التمثيل الطبيعى، وتمتزع أصالة الإبداع داخل - الفضاء المسرحى، فى حالة مسرحية جماعية لجميع العناصر فوق الخشبة. يصبح الممثل ليس مجرد لاعب لدور، بل يقوم بإحياء الأحداث المسرحية؛ ويعيشها من جديد. إنها محاولات للبحث عن تجارب عمل المخرج، وللخروج عن ممارسة التيارات المسرحية ذات الطبيعة الجمالية التقليدية. إن المسرح العضوى هو كذلك فنٌ ذهنى، هو رؤية شعرية للفضاء، تلعب داخل دراما الموجودات الإنسانية، إنه بالفعل مكان تتمركز فيه الصراعات وقوى التعبير المتراكمة والتدمير المهلكة معا.

العمل الأدبى بأسلوبه ومنهجية وشروطه - إذن - لا يمثل بمفرده عملا إبداعيا للمسرح ذاته. فهذه اللحظة تأتى كنتيجة حتمية للصراع ما بين فردية مؤلف النص المسرحى ومخرجه ومثليه، أولئك الذين يملكون أدوات ووسائل متنوعة، تحل محل الكلمات لتحيلها إلى مضامين جديدة، فتشكل الحدث الدرامى يتضمن عالما من الاستعارات المتواجدة داخل

العمل المسرحى، والمعانى الجديدة التى تصل إليها بفضل الأداء المتقن للصراعات المتواجدة فيه. إنه نوع من المواجهة للتناقضات الناشئة عن استخدام لغة الأضداد.

ولا ينبغي فهم العمل المسرحى بهذا المفهوم الفقير الضيق، باعتباره بمثابة حكاية تقليدية من المسرح الأدبى، أو مناخ نفسى، فما ذلك إلتشويه لمفهوم العمل المسرحى؛ يؤدى إلى التبسيط والأفكار النموذجية المختلفة.

ولهذا فالرؤية السردية للمسرح العضوى؛ إنما هى تداخل عناصر العرض المتباينة. وما اختيار الدراما الأدبية للمخرج إلا موقف يتناقض مع مؤلف النص؛ للتواصل فى عمل مشترك يعرف بالعرض المسرحى. هكذا تحدث شائنا عن «الوظيفة الجديدة لسينوغرافية العرض على صفحات الصحف البولندية والعالمية منذ أكثر من ربع قرن من الزمان. فللمسرح الإبداعى حق شرعية المولد من شريكه «الدراماتورجى»، لكن العرض المسرحى؛ هو شكل يمثل لقاء حميما؛ يشترك فيه كل من الممثلين والمخرج، والسينوغراف والمؤلف الموسيقى فى عرض جماعى إبداعى. ولا يخفى أسلوب كهذا فى نفسه الملامح المتبادلة للفنانين والفنيين المشاركين فى العرض المسرحى، ولا يسعى للوصول لطموحات زائفة لكل منهم على حدة، كما يحدث فى الأشكال المسرحية الأخرى. ففي المسرح التاريخى، والأوبرا، والبالية كذلك، تقوم الديكورات على سبيل المثال - بوظيفة زخرفية، أو تمثل خلفية إيهامية، يقف عندها الممثل، وظهره لها، فلا ينسب للممثل هنا؛ ولا يعزو للمسرح بشكل عام نشاط إبداعى خلاق، بل تصبح التبعية منهجا مقصودا، ترتبط فيه الإيماءات المحدودة للممثل التى فى معظمها يصعب من خلالها إرضاء الجمهور بل إيقاعه فى شرك إيهاماتها.

وعندما يقع الممثل فى أحبولة غزله لنفسه، ورغبته الدفينة فى الظهور، فإنه كممثل يلقى صعوبات جمّة، تقف حائلا فى أن تتبع من ذاته مكتشفات ومفاهيم خلاقة.

لهذا ينبغى على المخرج والسينو غراف والمؤلف الموسيقى أن يثرونه.

هل يتحول مسرح الغد إلى مجرد مهنة وصناعة لتنفيذ أفكار الغير وأعمال الآخرين؟!.

فى فهمنا للفن المسرحى؛ وللحدث المسرحى، وللممثل والموسيقى، نجد أن كل هذه العناصر لا تمثل فى ذاتها قيما فنية منفصلة عن بقية الأنشطة الفنية الأخرى التى تمثلها الحركة، فإن الإيقاع والإيقاع، والصمت، والاضطراب، تشكل فى مجموعها كذلك وحدة الحدث.

على الممثل أن يرتب حياته المسرحية فوق الخشبة بفعل نشط، فهو مسئول ليس فقط عن استخدام قدراتها وتناسبها مع أفكار أخرى، بل عن أن يحقق قدرها الشعورى.

ففى إبداع شائنا عرضا لمسرحية، فإن الممثل لديه لا يستخدم الطرق الإيضاحية المتصلة اتصالا وثيقا فقط بالكلمة. لكن عليه أيضا أن يهيب خياله الذاتى الذى يمكن العثور من خلاله على إمكانية فنية استعارية جديدة.

لا يعد الشعر من اليوم فقط لوحة فنية فإن الصيغة الشعرية المفتوحة تبقى للمشاهد قدرة فردية للحس والتفكير، ويخلع عنه الحشو، ويمنح

المتلقى مكانا حرا لإشراكه الفعلى فيما يسمعه، وينطبق ذات الشيء على المسرح.

لذلك فإن على الممثل دون أية تعليمات إيضاحية، أن يوقظ فى المتفرج حساسيته، وأن يشكل خيال المتلقى، متعاملا معه على قدر متساو مع نفسه وذاته؛ لا يعلمه؛ بل يفسح له إمكانية فردية للإضافة لما يراه ويعايشه.

فالحادثة المسرحية ينبغي التفكير فيها باعتبارها مادة تنغرس بنا !! إنها داخلنا، ويلزم تحريرها.

إن التيار الذى يوحى بالمسرح العضوى، لا يرينا الحياة بمعناها الحرفى، ولا يحدد إطار الحادثة الدرامية بالمكان، ولا بالزمن التاريخى للحقيقة، بل إنه يحاول أن يرينا العالم زاخرا بالظواهر الفيزيقية المقتربة من المتفرجين بشكل مكبر تحذف منها فى معظم الأحوال ما هو أقل أهمية، ويتم العرض المسرحى بيننا نحن المتفرجين المشاركين، إنه ليس مجرد عرض مسرحى بالمعنى التقليدى. هنا يختفى الفاصل بين خشبة المسرح والمتفرجين.

يتم اكتشاف المناطق المجهولة وتلك الأراضى البكر بتغير موادها، وأشكالها المتنوعة، ومساحات فضائها، ويمكن ملاحظتها عينا - فى نظام كامل زاخر بالمتغيرات والأحداث التى تصل إلى التخمينات البشرية.

إننا نجد أن «التشكيل» لا يوضح لنا الداخل المسكون، ولا الطبيعة المجسمة، ولكنه يمثل نوعا من التنظيم التشكيلى.

إنه «تأنيث» لمنطقة الحوادث الدرامية المخمّنة. إن هذا الفضاء - بهذا المفهوم - لا يحمل فى طياته مقومات ديكورية مسرحية، إيهامية، أو معمارية / مقطعية، بل يصبح مادة لنشؤ العرض المسرحى وخلقه؛ ذلك العرض الذى تقوم ملامحه على ملاحظة الظواهر المسرحية الجوهرية التى تربط كل التناقضات معا، فلا تتبين صياغاته من هامشيات المؤلف ولا من ملاحظاته فى نصه الأدبى، ولا من مفهوم ما يسمى «بالمسرح الشامل».

ففى مكان المخرج المبدع، والمخرج المنفذ، والسينو غراف أو المعمارى، وتتخلق لنا شخصية بديلة هى: [Creator ` Inscenizator] أى «الصانع المبدع» باعتباره مؤلف العرض المسرحى الحقيقى، وفى عصر التصورات المتنوعة والمتباينة فى الفن، يصبح المخرج إنسان الرؤى، وفى بولندا هو السينو غراف الفنان / المصور.

أى شىء يمكن أن يكونه المسرح اذا لم يكن عملا إبداعيا؟! لقد أصبح فى الأونة الأخيرة مجرد إعادة إنتاج للموديلات المسرحية المتواجدة، والتيارات الجمالية لمفهوم المسرح التقليدى، أصبح متحفا قديما للماضى؛ وليس فنا إبداعيا خالصا.

فالإبداع المسرحى - فى رأى شايينا - ما هو إلا شىء يوحى باليوم الذى يتلو الغد، أما أدب الأمس وموسيقاه؛ فرسالته موجهة ليومنا. الفن المسرحى هو التقليل من المسافة التى تبعد ما بين وعينا بالمستقبل وجهلنا به، فالمعايير تتشكل وتتغير لاحتواء العالم وتغيراته الجوهرية وتخضع للمقاييس والمعايير الجمالية.

«...] فما كان منذ زمن قريب «جميلاً» يمكن اليوم أن يصبح مجرد بلاهة أو سذاجة - يستطرد شاينا - إن الممارسة الإيضاحية للعادات والتقاليد الحياتية، قد دفعت عددا من المسارح إلى القيام بدور صناعة الفن بشكل روتيني ثابت».

وفي الوقت الذي استقبل فيه تيار تقليدى للآخرين، سجل على صفحات التاريخ أن المسرح البوليفار / البورجوازي كان يحاول بدوره اللحاق بصعوبة بخيالات وتصورات أنظمة فنية أخرى خلال النصف الثانى من القرن العشرين لم تتواجد فى الفن المسرحى من قبل.

إن إيقاع الحركة - وهى سمة حضارتنا المعاصرة - هو إيقاع أسرع بكثير، من تلك الموديلات التى اصطبغت بأطرها القديمة والتحمت بها، وفى ذات الوقت أفلست مفاهيمها وعقائدها السياسية القديمة.

لذلك فإن العمل الإبداعي يجد اليوم مكانا غير مريح داخل بيئة المسرح التقليدى، بل يقدم على عملية فنية لا تراعى «مونتاجا» تقليديا؛ وتعتمد على الترابط السردى للحوار المرئى، الذى تقوم قائمته على كسر الحالة الوجدانية الايهامية للمتفرج المنغلق فى ذاته، وعاداته، وعلاقاته الجمالية، لصالح المشاركة الجماعية داخل تلك التظاهرة الفنية، وبمرور الأيام تصبح الحركة الطليعية بهذا المعنى حركة عجوزا، انكسرت فى انكسارات صغيرة للنضال مع «لا قدراتها».

مسرح الغد:

ما يُطلق عليه ضرورة البحث والتجريب، نجد له مسميات أخرى هى وسائط التعبير الجديدة. مسرح الغد هو لا مسرح مستقل. فالفعل الإبداعي

هو محاولة التعبير عن مادة شعرية جديدة ؛ تتضمن داخلها فكرة شمولية، حيث لا يوجد تقسيم فيما يخص الجنس والطبقة والدين.

وفى فوضى المتناقضات تظهر الطبيعة البشرية المزدوجة، ذلك الذى يعد موضوعا للفن ورسالة له. إن إفلاس الكلمة يمنح فرصة للتعبير والتصوير، «المسرح التصويرى - هو فى الوقت ذاته - مسرح يخدم وظيفة التعرف - يؤكد شائنا - تعرف العالم أجمع، ليس فقط بالثقافة القومية، ولكن بسر وجودنا ومأساته !!»

فهل نحن نحيا فى عالم مثالى ؟ لم يعد ذلك الزمن زمنا تزدهر فيه الورود فقط. فما يزال صوت المدفع يصرع موسيقى القتل الجماعى، ويقتل معه صفاء الشعر المنشود.

لذلك أيضا يعد من الضرورى إبداع الفكرة ذاتها. فليس الإبداع مجرد مخاطرة ذاتية للفنان ؛ بل تهدف الاقتراب من استثارة البشر فنيا، فكل شئ يتحول إلى أحداث، فى منطقة الفيض الخلاق، حيث الكلمة تصبح لوحة واللوحة كلمة.

إن العرض المسرحى الذى يحتل الزمن والفضاء؛ يحيا ليس بالضرورة فوق الخشبة، ولكنه - قبل كل شئ - يقوم داخلنا.

يقول شائنا: تبيح الحضارة المعاصرة للفنان - وفى ذات الوقت - ترغمه على مغادرة الخشبة المسطحة، والاهتمام بالفناء، وفى النهاية ينشغل بتركيب بنية العرض بأكمله. وباعتبارى رساما يهمنى مفهوم (الاستمرارية فى الزمن)، وللتعبير عن هذا الزمن، أبحث عن الأشكال، والرموز،

والاستعارات في الفضاء، أما النص (الفكرة) فهي تتخذ طابعا شموليا، نتعرف من خلاله على اللعب الفني، والتظاهر المتناقض للشخص الإنساني.

لقد جاء إلينا في عالمنا المعاصر، وشغل حضارتنا تيار انكسار الرموز الاحصائية، ومعها البنية الجمالية الكلاسيكية برمتها.

فالملاحظة الفنية تطالب الفنان بأن يترك «ورشته»، ويلاحظ «الأنا» الذاتية وعلاقتها «بأنا» الآخر، من هنا تتم ضرورة الإبداع بين البشر، وكتابة سيناريوهات مسرحية مستقلة عن الأدب للتحديث فيها عن ذلك الذي يؤلمنا معا.

يؤكد شايينا بشكل أقرب إلى الاعتراف: «ولكوني رساما أعثر على إمكانيات أكبر للتحاور «والاعتراف» في مسرح زاخر بالأحداث المنفتحة الطراز، تستقبل كل ما يحيط بها، وتستوعبه، وتصبح جزءا من النسيج الفني الكلي العام؛ مثل نموذج مسرح «الهائينج» - ذلك المسرح المفتوح - مسرح الواقعة». ليس ما أعنيه إذن هو الإطالة من وجود الموديل القديم للمسرح، ما أطلق عليه - يوما ما - بمكيجه (من الماكياج) الجثة البشرية.

لذلك بدأنا استشارة التدمير - جماليا - وفق موديل يتكون من بقاياتنا بعد موتنا، مروراً بالثقوب والخرق البالية، وانتهاءً بالملابس المحترقة.

ينبغي اليوم أن نبذل الجديد حتى يتخلق في مخيلتنا وتصوراتنا العمل المسرحي ويتساءل شايينا: «هل أطلق على هذا تجريبا»!؟.

ويجب الفنان المسرحي: «ليست الورشة»، ولا الانضباط الذي أقيمه في ورشتي بالمهم، بل الأهم هو مالدى لقوله. لو أتنى أخرجت فيلما، لأبدعته بشكل يتناسب وما أبدعه داخل العرض المسرحي وتراكيبه.

إن الفن الذى اشتغل به يوزيف شاينا هو فن ليس موسوما بأصالته التقليدية، ولا ينبغى أن يكون «جميلا». فمفهوم الجمال متنوع متباين. إن كل تظاهرة فنية تختلف عن التظاهرات التى أتت من قبلها، بل تمثل أرضا فوقية أكثر علوا من سابقتها، وليس فقط مجرد توحيد مهنى بالبشر، الذين يمكن أن يتواجدوا، وأولئك الذين يحملون داخلهم عوالم ووجهات نظر متنوعة.

أنا والممثل:

أفهم التشكيل المسرحي منذ البداية، على أنه إخراج للفضاء - يستطرد شاينا - وكذلك عمل المخرج هو تنظيم للخيال والتصورات عن هذا الفضاء أو الفراغ المسرحي، والأحداث، والعالم التشكيلي برمته، والأصوات، كلها تمثل بدورها واقعا متوحدا معروضا فوق الخشبة، إن تلك المسرحية ما هى الا التمكن من تضفير الكلمة بالصوت، والتمثيل، بالايماءات التشكيلية، للوصول إلى بناء شكل العرض المسرحي.

فالإخراج عند شاينا ليس هو فقط مجرد العمل مع الممثل، بل قبل كل شىء مغامرة، تستغل الذات نفسها لتضعها فى مواقع جديدة، وهو كذلك لعب ولهو فنى، وهو - فى نهاية الأمر - تمسك بالمواقف الساخرة والعبثية فى حياتنا. ومع ذلك فلا يوجد هنا - على الإطلاق - شىء له

علاقة بأشكال «الكبارية» وصيغته، ولا بالأغاني والرقص. فالإبداع - بهذا المعنى - هو الفردية، والاستقلالية، هو النسيان للولوج في نموذج خاص من الوله الصوفي. التمثيل ليس مجرد عبث بالذات، ولا هو شكل من أشكال «الهبيز» التي يغرم بها بعض الممثلين، فذلك الذي قد حُدِّد من قبل، لا يقبل التغير؛ ما هو إلا «البيع»، حيث يتغير في سلطة رخيصة، ويخضع بسهولة للنسيان. «الأهم - عندي - (البروفات) وليس (العروض المسرحية) - يؤكد شاينا - في أثناء البروفات أصبح كذلك «مثلاً»، لا أقود، وإنما ألهم. أقوم بالحدس ولا أفرض، أبداع فوق خشبة المسرح وأقوم بتشكيلها».

فالمسرح هو خصوصية وجميعة، وأحياناً بلا كلمات، يتشكل في حركة جماعة، يولد من الصرخة المعلنة والصمت البليغ، أما الممثلون في مسرح شاينا الذين يبدعون فوق الخشبة وفقاً لفنه، يبدأون يخرجون لأنفسهم. من ذلك الموقف العكسي تنشأ الحلول الفنية، أنها تمثل البنية والأساس في ديناميكية عروضه المسرحية. إنها تتخلق من الترابط والتناقضات، من الإيقاعات المتباينة. ويعنى هذا تكثيفاً كاملاً، وعملاً فيزيقياً، حيث الممثلون يشكلون أحجاراً، يكونون منها بيتاً، يتبنون عنصراً أكبر قيمة من مجرد تمثيلهم لدور في مسرحية، يصبحون أكثر استقلالاً من مجرد كونهم أدوات يقودهم المخرج من فوق مقعده، حيث يتواجد بجسده متطفلاً عليهم وهم فوق خشبة المسرح. إن تشكيل الممثل في شخصية مسرحية من إخراج شاينا، ما هو إلا محاولة تيقنه بشيء، ما يزال لا يعرفه، وينبغي أن ينبعث منه ليصير ذاته. فالممثل الواعي ليس «بمانيكان» أو «مجند» في جيش أو مجرد «دمية»، لكنه شخص حي، له ملامح شخصيته المسرحية، في النهاية ينفذ مطالبه باعتباره مخرجاً.

يقول شاينا: «الممثل هو وسيطى، والمسرح مادة حية تفكر، مثل زئبق بارومتر قد تكسر، بإحاطته وتنسيقه من جديد يذكرنا بحالة من الفوضى المنظمة!».!

لماذا يخرج هذا الفنان التشكيلى / السينوغرافى ؟!

ثمة مسارح متعددة الوظائف والملامح: مسرح الكلمات، ومسرح الممثل، ومسرح الموسيقى، والمسرح الراقص؛ والمسرح التشكيلى ؛ والمسرح الجامعى.

دائما يذكرنا هذا بضربات إصبع على أوتار أهداب القدرة الإبداعية. فالعمل الإبداعى هو مفهوم مفتوح، يتأطر داخله مسرح إلهى. الحياة فوق خشبة المسرح إنما هى الوقوع بين برائن السماء والأرض، الخير والشر. فالمقصود من مسرح شاينا هو إثارة نبضات وتوترات معينة، وتقديمها للآخرين، عبر إنبثاق فيضها، ونفخ الطاقة فيها، باعتبارها ثقلا جاذبيا ذاتي، بمقدور الآخرين أن يتحملوا هذا الثقل بدورهم. إن اللعب على النبضات والحواس المعرفية، يصل معا فى وحدة تجمع ما بين الإخراج والتمثيل فى مسرحية. العمل الإبداعى إذن هو نهوض الإنسان، محاولة اختبار لذاته، وإمكانياته الخاصة فى مواقف محددة. إنه حماية لنفسه فى مواجهة المواقف أو السلوك السلبى أو الإذعان - عندما يهدم الإنسان نفسه، ليكون باستطاعته أن يصبح إنسانا آخر، ويخلق ذاته، ويعبر عنها « فى عملى أصبح متفائلا - يستطرد شاينا - تشاؤمى فى عمل فنى هو محاولة للوصول إلى إيجابية الحقائق، ومحاولة إملاء موقف جديد للفن. فى هذا يكمن دورى كفنان يخدم فنه !!».

فالإبداع - بهذا المعنى - يترجم على أنه سلوك بشري صحيح؛ باعتباره ضرورة داخلية ملحة، وليست فقط وظيفة فنية. أهرب من تلك الصيغة المستهلكة «الفنان في مواجهة مجتمعه». هذا يعنى كما لو أنه ليس واحدا من البعض الآخر. «لست كذلك؟ - يستطرد شاينا - ولكنى لا أقف موقفا متحجرا من التراث، لأننى أحمله داخلى. الإنسان المميز بالنسبة لى يصبح ذلك الذى يحمل فى نفسه قيما تشرى أولئك الآخرين، وليس فقط مجرد رغبة فى النجاح، الذى يعد - فى رأى - من السهل تحقيقه؛ وليس فقط عن طريق الوسائط الفنية الجماهيرية، بل من خلال العمل الفنى الذاتى».

استقلالية الفنان:

ما كان يحسب للفنان هو أسبقيته فى حق التصور والتقدم على الآخرين، ودائما تنتصر الحقائق فى نهاية الأمر. فى زمننا توقف الفنان عن أن يصبح شخصا متفوقا، كما كان فى عصر الرومانتيكية. ففى الفن يتفوق بشكل واضح معيار النوعية الفكرية، والاستدلالية، أكثر من الأخلاقيات الاجتماعية التى تخدم المجتمع. لا يمكن للفن أن - يصبح عقلا نيا مفكرا، فى الوقت الذى يقبع فيه بخارج الشعور، وخارج منطقة الإثارة والتهيج، إنه بذلك يفقد عنصرا هاما فى دورته الإبداعية التى تصبح بهذا المنطق مجرد خلية شعورية بحتة خالية من الإبداع، لأنه بعد زمن، تنغلق هذه الدورة على نفسها فتشوه الطبيعة على حساب التعبير الصافى «إن الفن الخلاق كما أفهمه - يؤكد شاينا - يمثل نتاجا لوسائط التعبير المتغيرة والمتباينة. انه وسيلة للتفكير الفنى، إنه «شفرة»، وحل، فى ذات الوقت، باعتباره لوحة تشكيلية».

يُعبّر عنها بأوضح ما يكون وأبسطه، حيث يظهر لنا «معنى الوجود». إنه مفهوم الفن المتسامي أو المتجاوز لحدوده. لا أفكر في التيار الطبيعي، ولا في المنهج السلوكي في الفن. يربطني بستانسلافسكى ذلك الزمن الذي فصلنا، ولكنني اتفق فكرياً مع دراسته المعنونة «حياتي في الفن» وأقف في مواجهة ما يطلق عليه «لافي الزمان - لافي المكان - لا في المطلق أو ما يقال عنه المضمون - بالمعنى الحرفي للفن - أناضل في فني من أجل أن يشمل داخله أسطورة الزمن، وأسطورة الفضاء المسرحي، وما يلتمس المواد المطلقة المحيطة به. إن نشوء الإنسان هو كذلك في أن يجد له «شريكا خارجيا»، في أن تتجاوب مع نفسك، في أن تكسر الحزن، ليس حزنك فقط، ولكن أن تشارك الآخرين في خروجهم من ذواتهم من أجل أن تكون معهم. الفن هو رحلة أبدية لا تنتهي».

يقول شاينا في خلاصة واعية «نحن نحيا في عصر مبرمج، إستهلاكي محدود، شديد العقلانية»^(٣) بالدرجة التي لا نجد فيه عزيزاً ثميناً بل لا نجد شيئاً على الإطلاق، يصبح المال إلهاً، نشاهد ذلك عبر مشاهد متفرقة من العرض المسرحي «ريليكا - Replika»، وفي «دانتون - Dan-ton»، حيث نشاهد يهوذا يوزع نقوده الفضية، لأنها لا تمنحه السعادة».

«[...] نحن نتعرض لقضية الامثال - وللأعراف والتقاليد والمفارقات الساخرة، ولكل ما يمس العلامات المتسمة بسخريتها البليغة من حضارتنا الصغيرة، تلك التي لم يراع فيها الإنسان ذاته ولم يحافظ على ذاتيته». وهي جوهر فكرة مسرحيتي (Majakowski) - ويتساءل شاينا: هل الفن اليوم عرضة للشبهة أو الفضيحة عند التعرض للإنسان المعاصر وقد أصبح

خاويًا؟ أيمن أن يكون ضعفه الإنساني - الذي تقدمه فوق الخشبة - ناشئاً عن فقر الروح؟ أود حواراً مع البشر. ليس عن ذلك الذي يفرحهم ويلهو بهم في حياتهم اليومية، كما تقوم بذلك وسائل الاتصال اليومية - بل عن ذلك الذي يستثير قرائحهم؛ ويمر داخلهم من الطرف الآخر غير الآمن، أى من الطرف الشرير. لا يتطابق مسرحى مع السياسة، ولا يماثل العلم أو يتطابق مع الدين. فإذا كان الأمر كذلك؟ فإن المسرح ما هو إلا محاولة لتقديم الخلاصة، خلاصة جميع الفنون، عدد من التظاهرات، إنه أرض سامية، إنه تجميع مكثف لكل هذا معاً ومزج له. أيمن تسمية الفن بالعقيدة؟! أهى عقيدة بحتة؟ أخلاق؟! حاجة إلى التطهير أم البعث من جديد؟!.

وفى الصراع مع قوى الطبيعة؛ يعبر الإنسان عن نفسه تجاهها تعبيراً كاملاً. لكن الأقوى أحياناً من الكلمات، هو أن لغة المسرح عند شائنا تبدأ هناك حيث ينتهى «الأدب». فالكاتب الدرامى يعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمات الطبيعة البشرية، أما مسرح شائنا ومفرداته فيشكل حركة الفضاء، ليقوم بتبديل المواقع، ويضع ثقل الجاذبية التشكيلية فوق الخشبة بديلاً عن موقع التبعة.

«إننى أحترم الأعمال المسرحية والشعرية المنفتحة على العالم أمثال أيسخولوس ودانتى الجيرى وشكسبير ومير فانتيس وجوته وفرانس كافكا وفيتكليفيتش وبيكيت - ويستطرد قائلاً - إن سيناريوهاتى - وهى أعمال مسرحية - تنتج من ذلك الذى ينبغى أن أعثر عليه بنفسى فى هذه المناطق، التى هى مناطقى، وليست ملكاً شبيهاً بتلك التى يملكها الآخرون الغرباء

عنى. ما أعنيه وأشير إليه هو المعانى الخاوية من مضامين معاصرة تصل الحاضر بفنى، وتسقط عليه إسقاطاتها الفلسفية والفكرية. وعلى سبيل المثال: إن محرقتنا العصرية هي «أن تكون أو لا تكون؟!» و «هاملت» بهذا المعنى ليست مجرد مأساة تاريخية !! ما أقدره كثيرا هو مرحلة النشؤ والتطور التى تصبح شاهد عيان على مأساتنا اليوم، حيث بقاء الصيغ وسقوطها فى آن واحد، إن هذه الأفكار تمسك بتلابيب عرض مسرحى واحد، إننى أشاهد كل ما يلائم ذاكرتنا فى دراما مفزعة: حيث يحيا الإنسان بالتساوى مع الدمية، حيث تصل «الدمى» إلى مرتبة الأبطال فى نهاية العرض المسرحى .

مصادر فن شائنا وتوابعه:

بأكاديمية الفنون التشكيلية بأكراكوف فى نهايات الأربعينيات درس فنى الجرافيك والسينوغرافيا فى زمن واحد. كان يتعامل مع المسطحات فى دراسة فن الجرافيك، أما السينوغرافيا فقد علمته كيف يتعامل مع الفضاء، لذلك نشأت داخله رابطة الأضداد، وتكونت فى نفسه أسرار تغيرات المواد التشكيلية.. وهذا ما أثرى تجربته المسرحية، فالرسم المسطح وضعه فى تكوين فضائى، وكان مصدراً من تلك المصادر فى تكوينات المسرحية السينوغرافية. أما القيام بتصميم الأفيشات (البوستر) وتنفيذها، فهو فن العلامات والرموز، الخلاصات التشكيلية، وهذا ما وجّه خياله وسيره قريبا من الخلاصة فى فنه، وأسلوب تقديم الأحداث، وطرق أداء الممثل الجديدة، والوصول إلى مختلف أشكال التوترات الدرامية وأنواعها. لم يبق سوى خطوة واحدة ألا وهى العمل مع فريق الممثلين !

فى سنوات الخمسينيات قام بتجريب إمكانيات أسلوب فن (اللاشكل - infor x mal) ثم جرب فيما بعد فن (الكولاج - Collage)، لتتلو ذلك محاولات أخرى تتصل بالبنيات والهياكل المشكلة المتخثرة، ذات المسطحات الخشنة من اللونين الأبيض والأسود أو اللونيات المتدرجة. وفى سنوات الستينيات إنشغل شاينا بفن (deballage) وهو التفيس عن المشاعر وتجميعها فى شكل أقرب ما يكون إلى الهابنتج [Happening]. أما اليوم فقد ازدادت أواصر صداقة عميقة مع المادة الحية داخل اللوحة والفضاء، ولكنها أصعب الأشكال الفنية فى التناول. هذه المادة مكونة من أناس من سلسلة متتابعة من أعماله يطلق عليها «سرب النمل» وحشوده، فالبطولة هنا هى الجماعة وليس الفرد. حيث التظاهرات والهجرة وأشكال النزوح الإنسانى واللقاءات الشعبية «إننى هناك أقبع داخل المكان والحالة تتسم بالخطر؟! فهل هذا منظوريرينا ما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين؟ - يتساءل شاينا -... أن تكون لك رؤية، وحدث، يعنى هذا أنك تحيا وأن لا يكون لك خيال وتصور، وعيناك مغلقتان، يعنى هذا الموت. أصبح أخلاقيا؟! هذا شىء يدل على نهاية عالمنا وتفاؤلنا الكبير «المأساوى». أتكلم عن هذا وغيره فى عروضى المسرحية. عرضت مسرحية «ربليكا» فى عام (١٩٧١)، وتحيا حتى اليوم فى الرؤى المختلفة المتباينة والتفاسير المتنوعة المركبة، وربما أتحدث فيها كذلك عن حضارة «ما بعد مرحلة الصناعة» التى تسيدت نهايات القرن العشرين، ربما لأن تكويناتى المسرحية تنبثق من الاتجاه المضاد «للبنىوية» بأسلوب مقصود». إن ما يقدمه للمسرح ليس وريثا لما اقترحه فى عشرينات القرن العشرين كل من مايور هولد وكريج فى روسيا و (Bauchaus) فى ألمانيا، وليون شيللر فى بولندا، لا

يشعر شائنا بأنه قد جاء خصيصا لخلق نظام فنى جمالى، يستمر فى تواصله مع تقاليد جماليات مسارح بديات القرن العشرين. إن الهاماته تقع خارج الاحتراف المهنى، ولها علاقتها المتسمة بخصوصيتها «الدوجماتية»، فهى لا تقوم على البنية والدليل. «أقدم مسرحا «إستقلاليا» يرتبط عضويا بفرديتى وبحياتى بشكل خاص وبالعالم برمته. انظر هنا وهناك - يستطر شائنا - من زاوية المحاولة المتسمة بتقييمها الأخلاقى للظواهر الحياتية والفنية، التى تشترط بدورها علينا أسلوبا للحياة. يلعب الالهام الدور الجوهرى فى إبداعاتى» أما عن الجمهور فيقول شائنا: «أجعل جمهورى يرى مدى فقر عالمنا بتفككه، حتى يمكننا لم شتاته من جديد. أبدأ من موقف مبدئى هو الاحتجاج فى مواجهة ما يطلق عليه بالشر؛ سواء كان إيجابيا أو سلبيا. فالرب الإنجيلى، وسفر الكتاب المقدس - فى رأى - لا يمثلان أملا، بل يفرضان على الأجيال فصلا كاملا فى نزاع تاريخى فلسفى. ينبغى على الإنسان اليوم أن ينهض بنفسه دون مساعدة أو وصاية، غير راعى على ركبتيه، ليشيد فكرته، تماما كما فعل العديد من قبله فى الماضى على الرغم من أن أسباب نهوضهم لم تكن واحدة».

[...] البشر ما يزالون بشرا يهبون أنفسهم للموت، فى أشكال بيئة وخفية، سواء كان ذلك على مستوى الحياة اليومية أو فى معسكرات الموت الرهيبة. لذلك يجب - الرجوع بشكل دائم إلى القيم الإنسانية».

ومن الضرورى أن نعيد بناء جسر الثقة الذى يصل هؤلاء البشر بأولئك الآخرين، فهل هذا برنامج «يوتوبى»؟

إن «دانتى» و «سرفانتس» فى عروضه المسرحية هما أقرب إلى
الحجاج المبشرين المرتحلين؛ برسالتهم التبشيرية الموجهة للعالم. لذلك فهما
قريبان لفكرة، انهما يحددان - بشكل واضح - العقيدة، والاقتراح الذى
يمكن به تشكيل أنفسهم، وكيف يمكن إتخاذ قرار لصالح الالتزامات
الاجتماعية والأخلاقية؟! إن اقتراحا كهذا يستجيب للمتفرجين، الذين
يمثل القسم الأكبر منهم - بل ومعظمهم منذ سنوات - الشباب من
مختلف بقاع العالم.

إنهم يعتبرون التوجه نحو المسرح نوعاً من الصفاء حتى نتطهر^(٤)، إنه
اقتراح فنى يمثل القضاء على الفزع داخلك، والصراخ الذى يسمح
للإنسان بالخوف من الآخرين، إنه التخلص من طرق التفكير النمطى:
«فالفن المسرحى المرتبط بالأرض هو قدرنا - كما يقول شاينا - إنه غير
مستقل عن ظواهر الطبيعة؛ إنما تابع لها، ولا تستطيع أعظم المنجزات
العلمية أن تحررنا من هذا الشعور، حتى رجال الفضاء الذين يربطوننا بحبل
الأمل، فى أن هناك، فى ذلك المكان «الفضاء» سنكون أفضل، لا يضارعون
الفن فى قدرته، إنه صناعة الشئ الذى يملكه البشر، الإنسان موضوعه،
وليس صفة له. هذه هى الأرض المشتركة التى تجمع فن شاينا وظواهره
المسرحية / التشكيلية بالإنسان؛ عبر تظاهرة فنية تعكسه فوق الخشبة من
خلال فضاء مسرحى لا نهائى.

شائنا ورؤية الحياة من منظور الموت

دخل شائنا المسرح عبر عالم الفنون التشكيلية إذن؛ ويبدو هذا واضحاً في رؤية «شائنا» في عمله المشترك مع جروتوفسكى «أبو كاليبسا»، هي رؤية تنبؤية بسقوط حضارتنا المعاصرة، وهي «سفر تكوينها» الواقع في حالة من الفوضى والتشتت والألم، يبحث فيها الإنسان عن الحقيقة والأمل، والإيمان المفقود داخله.

« (....) إننى مقطوع الأوصال.. لقد فصلنى جبل المشنقة المعلق فى رقبتي عن كل ما يحيط بى (*) - يستطرد «شائنا» - ولذلك فإن حدود معرفتى لا تنحصر فى تعرفى على الحياة فقط!! - ويواصل شائنا حديثه عن

(*) يدور هذا المعنى حول شائنا ، عندما كان أحد المعتقلين بمعسكر الاعتقال النازى فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وحكم عليه بالإعدام ، وقبل تنفيذ الحكم يوم واحد ، أنقذ بأعجوبة عندما تمكن من الهرب هو وبعض من رفاقه من سجن الموت !!

التجربة - وباعتبارى مشاركا لجروتوفسكى فى سينوغرافية العرض؛ وفى الإخراج، فقد أعطتنى هذه المشاركة للمرة الأولى إمكانية إيصال أفكارى وتصوراتى التى كان مصدرها تجارب معسكرات الاعتقال الرهيبة. عرضت فيها يوما من أيام حياة الإنسان، الذى أصبح «رقما» منذ مولده وحتى مماته، أى من الفجر حتى الليل. لقد شغلت مساحة الفضاء فوق الخشبة بالأنابيب، والعربات الحاملة، وأحواض البانيو القديمة، ذلك لأن المسجونين قد تلقوا مهمة، وهى أن يشيدوا لأنفسهم معسكرا، أى بناء مقبرتهم الجماعية / المشرحة. بدت أزيائهم كما لو كانت تلافيف صنعت من الجوانات المحترقة، أسمالا تلتصق فيها الجروح بالروح المشخنة للجسد / الزى. فالأكتاف والأقدام العارية هى فى حاجة إلى العمل، أما أغطية الرأس التى تسقط على أذانهم فهى تساعد على إيضاح وجوههم المقهورة، فهى أقرب ما تكون إلى الأقنعة، كما يرتدون أحذية خشبية مثل تلك التى يرتديها المسجونون فى المعتقلات، ويظهر ثقل أجسادهم فى زحفهم المستمر الذى لا ينقطع. وتعزف معزوفة من ملايين دقات الأقدام الزاحفة فى شئ أقرب إلى طقس «طوطمى» يحافظ على أناته، كما تعزف الأوركسترا بدمى الضحايا المدفوعة للموت، وترافقهم نغمات العمل القاتل المستمر فى تلك السجون المميتة؛ وهى تخدم بوضوح بالغ قضية «الموت وفكرته الأبدية».

فى هذا العرض يقدم شايئا - جروتوفسكى تشويها للعالم مقصودا، كى يكشف فيه المعنى اللا إنسانى، لهذه الرؤية البشعة المفزعة التى تشكلها السيرة الذاتية للإنسان.

لقد وجّه شايّنا - منذ إخراجّه هذا العمل بالاشتراك مع جروتوفسكى - طريق بسيط مباشر للعمل المسرحى المستقل، الا وهو التعبير الذى يعكس الرؤية الذاتية للفنانين الكبيرين وفقاً لمقتضيات الباعث الفنى والرؤية التشكيلية / المسرحية للعمل المقدم. «شايّنا» يُخرج عبر السينوغرافيا :

« (...) فى عملى المسرحى كمخرج / سينوغراف - يستطرد شايّنا - استخدام أسلوباً من التفكير يقترب من الرسام.

«أُعامل مع الرؤية المسرحية باعتبارها مزيجاً من عناصر متعددة المصادر:

الضوء - اللون - الصوت. يربط هذا كله مفهوم جديد للفضاء المسرحى وقطع «الإكسوار» التى يمكن كذلك أن تصبح ديكورا». «المفتش العام» والرؤية المتحررة غير التقليدية :

نشاهد فى مسرحية «المفتش العام» لجوجول رؤية جديدة، يتعامل «شايّنا» مع مقر البطل الرئيسى باعتباره داراً من الدور الأقليمية لأحد أصحاب المقامات الرفيعة، حيث تحل مقاعد الحمامات ذات التجهيزات المعدنية البراقة محل «الفوتيلات التقليدية». كما أنه يستخدم مؤثرات أخرى تطبع العرض بطابع المكيدة والدسائس. وهى تستكمل حالة اللا استقرار التى تتواصل مع الفضاء الخارجى. تميز عرض «المفتش العام» بتأثيره الأصيل الذى أدى بمعظم النقاد للوقوف ضد شايّنا حيناً ومعه حيناً آخر.

عروض مسرحية أخرى :

يقدم «شائنا» بعد تجربة «المفتش العام» تجربة جديدة هي «دون كيشوت» لـ «سيرفانتيس»، ويعرضها داخل إطار ثرى ثراء لا حد له من تشكيلات العناصر البصرية والوسائط المرئية المتنوعة، ثم يعرض مسرحية «القلعة» لكافكا، يستخدم فيها على النقيض من المسرحية السابقة، وسائط مسرحية متواضعة.

أما مسرحية (Misterium buffo) لما ياكوفسكى، و «الموقع الخالى» للكاتب المسرحى البولندى (Tadeusz Holuj) وغيرها من أعماله فقد عرضت هذه المسرحيات جميعها فى المهرجان المسرحى لمسرح «شائنا» احتفالاً به بفلورنسا عام ١٩٦٥. ومنحنا هذه المرحلة مؤشرا وطريقا لتقييم تيار جديد بعد إخراجه لمسرحية «أكروبوليس»، يبدو فيه «شائنا» كما لو كان يقترب أكثر نحو إظهار اللوحة التعبيرية المفزعة عن معسكر الاعتقال «أوشفيتشيم» بمعونة الاختصارات الميتافيزيقية، والرموز، والإيحاءات البصرية، و «بالماتيكانات» الحية الإنسانية والتي تعدو أمامنا قوة الخشبة فى أزياء شعبية، تهز عربات العمل داخل المعتقل بهزات أقرب ما تكون إلى حركة المشلولين.

«فاوست» ، جوته و «فاوست» ، شائنا :

لقد تميزت إبداعات شائنا تميزا واضحا فى عروضه المسرحية فى السبعينيات بداية من «فاوست» (١٩٧١) لجوته بمسرح «بولسكى»؛ استخدم «شائنا» فى هذا العرض المسرحى سينوغرافيا فنية، تجمع الدمى

واللوحات والألوان والأقنعة، والأنابيب، والضوء، ومواد الاشتعال والانفجار،
والمعادن، والسحب، وتلك الروائح التي تثير حاسة الشم عند المتفرجين عن
قصد. كما أنه يدخل كل ذلك من خلال خلفية موسيقية حادة للمؤلف
الموسيقى البولندي «شافير»، وهي تتخذ طابعا كونيا.

فالممثلون يوضعون فى المستوى الثانى من خشبة المسرح باعتبارهم
ممثلين مرئيين هنا وهناك، وتوضع فى نسق مركب داخل نسيج العرض
المسرحى: قصاصات نص «جوته» التى تتناثر هنا وهناك، ويعاد توزيع
الشخص المسرحية توزيعا آخر، لدرجة تثير فى وعى المتفرجين رؤية بصرية
ديناميكية للمسرح، يعامل فيها مضمون «فاوست» للمخرج شاينا من
خلال منظورة، بل على النقيض من المؤلف يقدم «شاينا» رؤية خاصة به،
إن «فاوست» «لجوته» ما هى سوى توافق للحياة وتصديق عليها، بل هو
إثبات لوجود الإنسان وتأكيد لنشاطاته.

أما «فاوست» «شاينا» فهو فشل الإنسان فى مواجهة العالم، الذى
ترفع عنه، وفشل الحياة التى تصبح للبطل مجرد موت دائم لا ينقطع.

فمن يحيا من البشر فهو يضيع، ومعرض للمعاناة. يظهر شاينا
شخصية «فاوست» كإنسان رمادى اللون، عادى، صغير، متقطع الأنفاس،
يتحرك فوق أحذية السجن الخشبية، وبرأس يتألم، مضمد بالأربطة.

أما معمله الذى يمارس فيه تجاربة، فتشعر عند رؤيته كما لو أنه فى
خندق مغلق ضخم، حيث المعمل تستغرقه ذبذبات الضوء، بمعونة أجهزه
الضوء الالكترونية الحديثه، وأدوات المشرحة التى تعمل داخل أجساد ميتة

شاحبة بيضاء موضوعة فوق موائد التشريح، تبدو وكأنها مسيرات كواكب
سيارة، تجعل «فاوست» ومعه «مافيستو» يتجهان معا نحو رحلة حول
العالم.... رحلة أشبه بالحلم.

أما الأرواح التي تزور فاوست، فما هي الا جثث تنهض من موائد
التشريح مشخنة بجراح الحروب ودمائها، كما لو كانت جثثا تطل علينا من
جروحها الغائرة كضحايا معسكرات الأفران الرهيبة.

هذا هو العالم الذى أبدعه الإنسان فوق الأرض، حيث نشاهد روح
هذا العالم، وهى مملكة يتوجهها التاج الذهبى، وتجلس هذه الروح فوق
العرش داخل عربة يقودها رجل ذو عاهة مصاب بالشلل، تلتف حول
جسده الضمادات والجروح كاللومياء. فى هذا العرض يستثير تتابع اللوحات
المسرحية عددا من المعانى المتباينة، تصدم خيال المتفرج من جانب وتستثيره
من الجانب الآخر، وتدعوه للتأمل والتفكير.

إن كل شىء فوق الخشبة فى حركة دائمة لا تنقطع، حيث نشاهد
الممثلين معلقين بالحبال، إنهم يتأرجحون فى الهواء وهم مشدودون بها.

يقول شاينا : «(....)» إنه عالم محاط بالتيارات المتنوعة، التى يمكن
الكشف من خلالها عن العالم النازى، فهو وسيط لى، يعبر عن رأى فى
النازية التى تقف ضد المتعلمين والمثقفين، ضد الإنسان أيا ما كان!!»

أما عن قصة الحب التى دارت بين «فاوست» وماوجوجوجاتا فقد عبر
عنها شاينا بشكل هارمونى متميز، يسعى به نحو خلاصة الاستعارات
الفنية.

وعاود شاينا فى «ليلة فالبورج» نظرتة إلى الموت التى تحيل
ماوجوجوتا إلى قناع وجسد.

«جولجوتيرا» وتعامل الممثل مع «الإكسسوار»

العرض التالى لشاينا هو (Gulgutiera) (١٩٧٣)، وهو سيناريو
مسرحى يكتبه «شاينا» بالتعاون مع «ماريا تشانيرل»، ويعد خلاصة لإنجازاته
الفنية، وتشريحا لإبداعاته الآتية.

عرضت المسرحية بترجمة ألمانية ويخرجها «شاينا» بنفسه فى مسارح
برلين و هامبورج.

ويصدمنا فى هذا العرض المسرحى النص بكيفيته الجديدة، حيث
يتعامل المخرج المبدع مع أفكاره بشكل أقرب إلى الكاباريه / الساخر وخيال
الرؤية التنبؤية. يقدم هذا العرض فوق الخشبة وداخل صالة المتفرجين،
حيث يقف الممثلون فوق «براتيكاابل» - منصة الخشبة - داخل الصالة،
ويتحركون عليه، ويدخلون ويخرجون، ليس من وإلى الكواليس التقليدية
بل من القاعات المجاورة والممرات.

تدخل إلى مقر «الفنان» - البطل - جماعات من البشر منحنيين، أو
على هيئة كائنات بشرية / أقرب إلى المخلوقات الحيوانية، رجال / أنثويون،
يتحركون فى أتليه الفنان تحركا أقرب ما يكون إلى الزحف فوق الأرض،
حيث يشعرون بكراهية بالغة تجاهه، لغروره، وبأسه، وفظاظته، وضميره،
لكبريائه وعظمته.

ومن شتى الأماكن تتناثر قطع الأكسسورات، إنها مقبرة الأشياء الميته. إنها إكسسورات «شاينا» الفنية المعروفة : الأحذية، المانيكانات الكاريكاتورية، الأطراف الصناعية، والأطراف المقطوعة، والأجولة، وقطع القماش الممزقة، والقطع الحديدية الصدئة، والعصيان، أما أولئك الذين يأتون، فيبدؤون في الظهور كأعضاء في المجلس الأعلى لحواريين الفن، يدخلون في مدار حركة هذه المواد، ليسبحوا في نطاق سحرها.

تتلو ذلك سلسلة من المشاهد التي تعد «ألبوما» لإبداعات «شاينا» تتمثل في رؤيته الميتافيزيقية للوجود الإنساني. وفي النهاية نشاهد قمامة تتناثر منها قطع الأكسسوار بشكل فوضوى، مع حزم كبيرة من الضوء تتحرك من خلالها الدمى الهائلة، والديكورات المتحركة، ليمتزج هذا كله في تكوين شكلى يندر حدوثه فوق خشبة المسرح.

أما أولئك الذين يأتون من أجل محاكمة البطل الفنان؛ فيتفرق البعض منهم في حالة إندهاش وحيرة لمجرد فكرة محاكمته، والبعض الآخر يلعنونه، وتحمل تمثاله الخشبي مجموعة تالية من البشر. أما هو فينظر لكل ذلك بهدوء قائلًا: «إننى أبدي» - وهو على يقين بأن هذا هو قدر الفن الإبداعي الذى لا يموت.

«رليكا» وتكرار الوسائط الفنية على حساب الكلمة

إنهم النقاد «شاينا» مرات عديدة، أنه يكرر وسائطه الفنية وأدواته التي يستخدمها، وهذه ملاحظة صحيحة على إطلاقها، ولكننا نلاحظ أن التكرار فى الاستخدام - كما نرى عند بعض الفنانين الكبار - يمثل لغة

ترتبط بذات الفنان أوثق الأرباط، إننا بقادرين على إكتشافه فور إكتشافنا للغة.

وفي «ربليكا» - من أهم إبداعات «شائنا» المسرحية على الإطلاق - نتعرف على ذات اللغة التي تتطور وتصبح أكثر تحديدا ودقة في التعبير مع قيم جديدة متنوعة، وقوة ثرية في التعبير والملاحظة.

لقد تقلصت الكلمة في هذا المسرح إلى الحد الأدنى، ولم يبق إلا الصوت الإنساني الذي فقد هويته، وفقد معها ملامح صوته، فيغدو أقرب إلى الأنين والعيول والحشجة.

اعتمدت المشاهد في هذه المسرحية المعروضة على تكوين علاقات من التعبير الصامت والتشكيل، من خلال وضوح الرسالة التي يتلقاها المتلقي، حيث يتعد فيها إبتعادا كبيرا عن حرفية الكلمات، وهي تقسمها إلى عدة معان ودلالات.

يحدث هذا عبر استخدام أبسط قطع الأكسسوار التي ترتدى فجأة قوالب غير عادية.

ونرى هذا على سبيل المثال عندما يُعلق فوق ظهر الإنسان جهاز إطفائه للحريق، ويوحى لنا شكله بيندقية رشاشة. وفي ذات الوقت نشاهد سحابة معلقة، تكونت من بقايا ركام السائل الخارج من هذا الجهاز، فنستحضر في ذاكرتنا طبيعة الأفران البشرية وأشكالها، ثم نشاهد بعد ذلك جهاز الإطفاء مرتعيا فوق الأرض، وهو ينطفئ تدريجيا أو يفرغ من محتوياته، حيث نصفى إلى صوته يتدرج في الخفوت ويؤثر في سامعه،

يضعف تدريجيا حتى الخفوت الكامل النهائي، فيخيم الصمت المطبق على المكان.

إن متتبع أثار الجريمة يموت، ويموته يقضى تماما على ذلك المؤثر النهائي، فيتحرك المخرج «شائنا» بنفسه فوق الخشبة وأمام المتفرجين لنشاهده؛ وهو يمسك بلعبة أطفال تندفع من بين يديه فى حركة لاهثة فوق الخشبة، ونطلق عليها باللهجة المصرية الشعبية - «النحلة»، فى ذات الوقت نشاهد مقبرة البشر الجماعية التى تتغير من خلالها فضاءات خشبة المسرح بكاملها. إن اللعبة الملونة تتحرك وتستدير وتلتف، ونسمع صفيرها المرح الخافت، ثم تميل ذات اليمين وذات اليسار، لتتوقف، وتسقط بدورها مثل البقية الباقية من الضحايا.

هل هذا رمز لخيانة الحياة لنا ؟ أم هى استعارة فنية تشير إلى قدر الإنسان ومصيره ؟ أم ربما كان الأمر برمته جزءاً من الخيانة وقدرنا من المصير الإنسانى المأسوى المحتوم ؟.

عندما يخرج الجمهور من العرض المسرحى فوق سلالم المسرح ومن جنباته، يشعر وكأنه محاط بإنطباع خاص يحيط كل فرد على حدة، تقطع هذا - الإنطباع معزوفة من الايقاعات، تصدم المتفرجين بواسطة لغة موسيقية تصل فى خلاصة بليغة، إلى قلوب المتفرجين وأرواحهم، حيث يعانون المأساة الإنسانية الرهيبة والمريرة فى آن واحد، يؤكد «شائنا» هذا المعنى: «إنه ألم الإنسان الحقيقى فى مواجهته حياة فاقدة المعنى، وموت غير ضرورى يسيطر على البشر».

لقاء مع شايينا (*)

● نحن فى مصر والوطن العربى، للأسف الشديد، لا نعرف الكثير عن المسرح البولندى، وطبعاً هذا خطأ وتقصير، لان للمسرح البولندى وجوداً وأهمية فى العالم، وأنا شخصياً كنت أعيش فى فرنسا لمدة طويلة، حوالى سبعة عشر عاماً (**)، ولدى معرفة باهتمام الفرنسيين والعالم الأوروبى بالمسرح البولندى. ومع هذا ترجمنا هنا فى مصر عدة مقالات ودراسات ومسرحيات قصيرة من اللغة البولندية أو اللغات الوسيطة. ونعرف أشياء عن مسرح جروتوفسكى، وعن كانتور، وشايينا، وقدمت بعض المسرحيات فى مصر مثل تانجو لمروجيك، ومسرحيات أخرى لإيريدنسكى.

(*) - دار هذا اللقاء الحوارى مع الفنان الكبير «يوزيف شايينا» فى سبتمبر عام ١٩٩٢ بمجلة «إبداع» القاهرية، وقد استضافته، وأجرت معه حواراً تعرفت فيه على فكر الفنان البولندى وفلسفته للاقترب أكثر من مسرحه، غير ما يطرحه من قضايا فكرية وجمالية.

- اشترك فى اللقاء : أحمد عبد المعطى حجازى - حسن طلب - سليمان فياض - دوروتا متولى - هناء عبد الفتاح.

(**) المتحدث الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى.

وبالنسبة للفنان شاينا نحن نعرف دوره فى المسرح بشكل عام، ففي المسرح البولندى بدأ يتعامل مع المسرح من خلال الفنون التشكيلية، وعمل مع جروتوفسكى، واشرف على إنشاء مسرح «نوفاهوتا» واخرج أعمالا بالمسرح القديم بكراكوف، وأنشاء مسرح «ستديو» بوارسو، ونعرف بعض العروض مثل «اكروبوليس» و «دانتى ودون كيخونة لسيرفانتيس».

نحن نعرف هذه العروض فى غموض، وبدون وضوح، والآن ننتهز الفرصة كى نتعرف بصورة مباشرة وواضحة على فكر شاينا المسرحى، ومن خلال تأثيره على المسرح البولندى، وعلى المسرح المعاصر فى العالم وعندى بعض الأسئلة نود أن نطرحها.

السؤال الأول: كيف يمكن بكلمات يوزيف شاينا نفسه أن يشخص أسلوبه فى الإخراج المسرحى؟

شاينا:

أنه مسرح عنصرى للسرد التشكيلى لرؤيتى البصرية.

● اذا كان العرض المسرحى بالنسبة لشاينا تشكيلا أى رؤية بصرية، بالمفهوم البلاستيكى للكلمة، فما هو الفرق الجوهرى بين مسرح شاينا ومسرح كانتور؟

شاينا:

ثمة اختلافان فى الأساس: الاختلاف الأول فيما يتعلق بالأسلوب داخل اللوحة، إتنى أمثل مسرحا آخر.. أنه مسرح الخيال الذى يعتمد على

الكولاج. اما بنية كانتور الفنية فى مسرحه فتبدو وكأنها رؤية وفيه للرؤية الأدبية، أو أقرب ما تكون إلى المسرح المعتمد على الأدب، ولكن بصيغة فنية أخرى. فى حالتى الفنية، فإننى اتجه إلى جوهر الأشياء، ويمكن لى القول بأن ما اهتم به كانتور هو «انبلاج (Anballage) أى صيغة التجميع والتراكم الفنى للمواد. أما أنا، كما يصفنى الفرنسيون فى السبعينيات، عندما كنت أقدم عروضاً مسرحية تتبع عن «الهائبيج» - فقد قالوا: ان شائنا أتى إلينا بصيغة جديدة هى (Deballage ديلاج) أى تفتيت المادة. اننى اكتشفها، وأعيد صياغتها من جديد، أما كانتور فكان يجمعها. اننى أقوم بتفسيخها، أما هو فيقوم بشيء أقرب إلى التجميع السحرى. لست هنا بصدد تحليل مسرح كانتور، ولكننى أريد العثور على الاختلاف بين مسرحى ومسرحه.

إن كانتور يقدم مسرحاً يعبر - فى نهاية الأمر - عن سيرته الذاتية، وكان هو فيه البطل الأول حيث يتواجد دائماً فوق خشبة المسرح يقود ممثليه والأحداث، فى عمل فنى اقرب إلى المعزوقة لقد أردت فى عملى الفنى أن اتكلم مثله عن نفسى، ولكن لم يحدث ذلك فأننى اتحدث عن الآخرين وباسمهم. وثمرة هذا المفهوم هى عروضى المسرحية: دانتى وسيرفانتيس وفاوست ومايكوفسكى وفيتكاتسى. ما يشغلنى هو القضايا الإنسانية المتصفة بشموليتها، وليست القضايا الذاتية أو الشخصية. ومن الطبيعى ان هذه النظرة نابعة من الذات: الإنسان على الطريق، الإنسان وحياته. ان ما أدعو إليه فى عملى، هو ان تصبح الحياة فناً، وأن يصبح الفن حياة.

● فى حديث شائنا عن النص، وما يتميز به عن مسرح كانتور قلت انه يقترب من الأدب. الموضوع الذى أود ان اطرح من خلاله تساؤلا: ماذا تقصد من الأدب؟ هل تقصد به الكلمة أى النص المسرح، أم تقصد به الأدب، باعتبار ان الكلمة غير مسرحية. فهل الأدب الذى يقترب منه كانتور هو ذلك الذى لا يقترب منه شائنا؟ اينقل كانتور المسرح إلى فن آخر غير الأدب. ام أنه يهتم بالنص الذى يعد مسرحيا؟

شائنا:

ان كانتور يستخلص مسرحه من الأدب.. وبالتحديد من أدب برونو شولس، ومن موتيفات وأفكار آداب أخرى.

كان كانتور يعود إلى الأدب الوجودى باعتباره قدرا ووجودا. أما فى حالتى فاعتقد أننى أخرج عن دائرة الوجودية. اننى استند أكثر ف حالتى المسرحية على النضال باسم الذات - الإنسانية، وليس نيابة عن الوجود الإنسانى، وأرمى بذلك إلى الوصول إلى أن يصل جمهورى إلى رسالة ما: إلى تلقى قيم اخلاقية معينة. لقد اخترت أدبا آخر غير ذلك الأدب الذى اختاره كانتور، لكن أعدت صياغته بلغتى الذاتية عبر اسطورة البطل وروايته وسرده لأحداثه الدرامية لقد اعتبرت هذا الطريق طريقى للحياة، فاذا أردت ان أقدم عملا دراميا لك (يشير إلى الشاعر حجازى) فإن نصفه سيكون لك، والنصف الآخر لشائنا. لا يهمنى ان أخرج عملا مسرحيا لمؤلف مسرحى. اننى أقدم عروضاً مسرحية تصبح بمثابة اللقاء بين الأول والثانى، قد يتسبب عن هذا اللقاء الكثير من المناقشات المتباينة والاعتراضات.

لقد نجح مسرحى بفضل تصوراتى الفنية التى تقبع داخل مكنونات
تصوراتى وخيالاتى، فهى تساعدنى فى العثور على لغة مسرحية تشكيلية
شاملة، أى أنه مسرح يمكن أن يكون مقروءاً فى المكسيك، ومفهوماً فى
أمريكا، دون استخدام الكلمات. إنها لغة واضحة.

● ان ما قاله شاينا عن الجانب الذاتى فى مسرح كانتور من
ناحية، وما قاله عن الوجودية من ناحية أخرى، معناه إنك
باحث عن فن له طابع موضوعى. فهل يمكن لنا ان نتحدث
- بهذا المفهوم - عن جمال موضوعى؟

شاينا:

إذا تحدثنا عن القيم المتسمه بطابعها الشمولى، فيعنى هذا أننا نخرج
من الموضوعية، ولكن من منطق هذه الشمولية، ينبع عالمى، أى تأتى رؤيتى
الذاتية.

● أتعنى ما كان يقصد به فى الواقعية الاشتراكية: البطل
النموذجى؟

شاينا:

ما يعينى من الأدب الموضوعى أن اختار شعراء يتصفون بالشمولية
العامة، مثل سيرفانتيس، ومثل دانتى وماياكوفسكى وفيتكاتسى وآخرين من
الشعراء والكتاب الذين أخرجت لهم وأعددهم كلاسيكيين، بجوار
فرانز كافكا وغيره من كتاب مسرح العبث. لقد كانوا ملهمين فى خلق

عالمى الذى كونه برؤيتى الذاتيه الخالصه. وبهذا المفهوم أخذت منهم موضوعتهم، لأعبر بهم إلى ذاتى أى إلى عالمى.

ان هذا الأدب ذا الصبغة الشمولية العالمية، قد أوصلنى إلى معرفة أقرب إلى فيتكاتسى وبيكيت اللذين أثرا تأثيرا كبيرا فى لغة مسرحى. حيث التقيت فى أدبهم بوجودى داخل عالمهم الميتافيزيقى حيث يتناولها الاثنان بمنظور متباين.

لم كان الاثنان أقرب إلى نفسى من الآخرين؟ ذلك لان ثمة لحظات فى سيرة ذاتيتى، عشت خلالها عالما ميتافيزيقيا، عثرت فيه على نفسى من ناحية، داخل عالم السلطة ذى النظام الشمولى والفاشى، ومن الناحية الأخرى وجدت نفسى - قبل ان أقرأ بيكيت - فى عالم فاقد للأمل. أثارت قريحتى قيمة «اللامعنى» المتواجدة داخل أعمال الكاتب البولندى الطليعى فيتكاتسى أكثر من عبثية يونيسكو.

تمثل هذه الأعمال مدخلا للشكل المعاصر للمسرح الطليعى، الذى يطلق عليه المسرح العبثى. ان أعمال فيتكاتسى الروائية تتسم بطابعها الساخر/ المرير، الرامز إلى تفكك الحضارة الأوروبية.

أهم هذه الروايات: «٢ و٦ - فشلات بونج أو المرأة الشيطان» ورواية وداعا للخريف». ان إبداعات فيتكاتسى تتسم بطابع الكارثة التى نبعت من رسوماته، وقد استلهمت طابع التعبيرية / الجديدة. والأشبه بالطابع التجريدى، وتتكويناته المتسمه بفانتازيتها وروموزها. من أهم ميزات كتاباته الفلسفية أنها كانت مجرد بورترهات سيكلوجية. بالاضافة إلى انشغاله بالنقد والكتابه الصحفية.

ان السيريالية - كما قدمت إلينا فى بولندا - كانت تحد من حرية الفنان، بل كانت تقييدا له فى التعبير عن نفسه. لقد أرغمت الفنان على أن يقوم بالدعاية إلى إيديولوجيه واحدة، وفى الوقت ذاته وقيدت جماليات لغة تعبير الفنان، الذى اضطر أن يرسم اشكالا طبيعية مفروسة عليه من قبل السلطة.

كانت الفنون والثقافة موجهتين إلى فئة الطبقة الوسطى الصغيرة. وإذا كنا نتحدث عن السريالية، فلم يكن ثمة مكان للشعر. كان مروجيك آنذاك أصغر منى ولكنه، فى ذلك الوقت، كان رفيق طريقى الثقافى والفنى، لقد أخرتنى فترة السنوات الست التى قضيتها فى السجون والمعتقلات النازية فى أثناء الحرب العالمية الثانية.

وبعد نهاية الحرب. جاءت فترة اتصفت بأنها تنفس ثقافى حر، فى المرحلة التى كان فيها «جومووكا» سكرتيرا للحزب الشيوعى فى أكتوبر عام ١٩٥٦، عندئذ سافر البولنديون إلى الخارج وأدركوا - آنذاك - أنهم متأخرون ثقافيا للوراء عن تلك الإنجازات الثقافية فى أوروبا، كما أدركوا أن الحركة الطبيعية تعود إلى القرن التاسع عشر، وان طليعية العشرينات لفاختانجوف ومايور هولود و«دادا» و«باوهاس» وغيرهم من الرواد الفرنسيين والألمان والروس كانت متقدمة كثيرا عن تلك الرؤى التى اقترحتها الحرب العالمية الثانية داخل بولندا.

أننى أقوى من الفاشيين، وإنهم ميتون وما أزال حيا ! لقد عشت نظاما سياسيا آخر شموليا، لكنى حصلت على الحرية. ما يوجد فى بلدى الآن عبثى، فقد أصبحت بلدا رأسماليا بدون مال !.

● ماهو الدور الذى لعبه المسرح فى بولندا لمقاومة النظام الشمولى على العموم، ودور مسرح شاينا على وجه الخصوص؟

شاينا:

فى إحدى لقاءات مهرجان المسرح التجريبي تحدثت عن الحرية، فأجابنى بعض الحاضرين نحن ايضا مغرمون بالحرية وفى أمس الحاجة إليها.. قلت لهم: عليكم بالنضال من أجل تحقيقها ؛ هناك قسم من المجتمع يشترك بدور فعال فى الحياة، والقسم الآخر تموت داخله هذه الفعالية. فى رأى أن كل مبدع هو فنان نشط. يتحرك نحو الأراضى المجهولة التى لم تكتشف بعد، قد يستنفد طاقة الإنسان فى البداية، ثم بعد ذلك يشغل طاقة للتعبير وللتغيير. فى رأى أن مسرحى يلعب دورا شبيها بذلك.

● لو تحدثنا عن تلك التغيرات التى حدثت فى بولندا، وهى تغيرات سياسية جوهرية واقتصادية واجتماعية تشمل منطقة أوروبا الشرقية جمعاء. ما هو رأيك فى مسرح «هافيل» وماذا تتنبأ لهذا المسرح، بعد تغيير النظام الشمولى فى تشيكوسلوفاكيا وفى أوروبا الشرقية كلها؟

شاينا:

أشعر بانطباع خاص عن مسرح «هافيل» إنه ناقد لاذع جماهيرى أكثر من كونه كاتباً سياسياً، ولذلك توصف كتاباته بأنها سيربالية، على الرغم من أنها ضد السيربالية، إنها تقع داخل إطار الواقعية الصغيرة. اما

مروجيك فى تانجو فهو كاتب سياسى. يبحث مسرحه عن التغييرات
العصرية. لماذا كانت أعمال مرجيك أعمالا مسرحية عامه؟ لأنها تقبع بين
التيار الأول السيرىالى، والتيار الثانى السياسى. إن مكانته توجد داخل الممر
الرابط بين التيارين.

فى «تانجو» تستولى السلطة الشابة على الحكم، ويقتل الأبناء الأباء،
ويتخلصون من الأجداد، وأرثى التراث القومى. يكتب مروجيك - فما بعد -
مسرحية «المهاجرون» وتعد هى كذلك مسرحية سياسية.

لقد كبرنا معا (مع جيل مروجيك) واعطيت لنا فرصة التعبير حين
كنا نعتقد أننا قادرون على التعبير الحرفى عن الفن، فى الوقت الذى
أتاحت لنا السيرىالية فيه، فى أكتوبر عام ١٩٥٦، الفرصة للتعبير رسميا عن
أنفسنا، عندما تولى جومولكا السلطة.

إن مروجيك فى هذه الأعمال يستلهم قضايا بولندية بالرغم من أنه
كان يعيش فى المهجر.. وحتى بعد أن تحررت بولندا لم يعد إليها، لكنه -
مع ذلك - يكتب بشكل حميمى عن القضايا والمشاكل البولندية السياسية
والاجتماعية. أما هافيل، عندما أصبح رئيسا للجمهورية التشكية، فإنه يكتب
«بورترىها» شخصيا، ولا أومن أنه سيكتب دراما. كما أننى لا اعتقد أن
هافيل كاتب بعيد النظر. فى بولندا عندما انشغل بعض الفنانين الكبار
كثيرا بالسياسة لم يعودوا ثانية مبدعين. أنهم منشغلون بتمثيل بلادهم،
وليس بفنهم. وليست هذه هى المرة الأخيرة التى يخسر فيها المثقفون
معاركهم مع أصحاب السلطة. على كل فنان ومفكر أن يلتزم بقضيته
ومكانته.

● نعلم أن اهتماماتكم كبيرة بالنصوص الكلاسيكية مثلما ذكرتم. فقد قدمت دانتى وسيرفانتيس وفسبيانسكى وغيرهم. وهل نفهم من ذلك ان هذا حنين للماضى، أتريد أن تظهر فى أعمالك المقارنة بين الماضى والحاضر، عن طريق الصياغة العصرية للنصوص الكلاسيكية؟ أتريد أن تظهر بؤس الحاضر، أم أنك تريد - على العكس - ان يشير الماضى إلى المستقبل؟ هل نقوم بتأويل الماضى لتعيد تفسيره؟ وهل هذه المحاولة، هى ناتج الاحساس بذهاب الماضى وانقضائه؟ هل تريد ان تعقد صلات مرة أخرى بين حاضر المسرح وماضيه، وحاضر الثقافة وماضيها؟

شاينا:

النص الذى يتسم بشموليته الإنسانية هو نص جيد، أنه بالنسبة لى شعر، والشعر منفتح على العالم أكثر من اللغة الواقعية التى تبحث فى اللوائح المقيدة عن الحقائق المحدودة التى يعيش داخلها الإنسان.

أنتى أقوم بممارسة الفن الذى لا يعتمد فقط على تلك الحقائق، فهى لابد أن تصطدم بالجمهور عبر الاستعارة لفنية. ولذلك إذا اصطدمت حقيقة بحقيقة أخرى، دون اشتراك الإنسان فى هذا الصدام، فإن ذلك ينشأ عنه شكل هلامى لا معنى له. إنه صراع بين الحقيقة والشعر. ولذلك أختار نصوصا لها طابع استعارى، والشعر هو مادة مفتوحة، تمكنى من أن أجد نفسى، تمكنى ان أصبح داخلها بطلا.

إننى فى معظم الأحوال لا اختار نصوصاً درامية، ولكننى اختار نصوصاً أعيد صياغتها من جديد. إن الكوميديا الآلهية مجرد إلهام لعملى، لكنها لا تعرض «بورترية» لدانتى، كما اننى لا أعرض «بورترية» لسيرفانتيس الذى ألف رواية واقعية. لقد اعتبرنى النقاد بربرياً همجياً، لأننى اكتب سيناريوهات ذاتية لأعمال أدبية ذات طابع إنسانى عالمى. اننى لم أقم بهذه الفعلة، لأننى ضد فكر سيرفانتيس أو لأننى أقف بالمرصاد ضد كوميديا دانتى، ولكننى أقوم بتقديمها بشكل يتناسب مع ذاتى.

الدراما المسرحية هى أن تكتب أدواراً، لم يكن فى دانتى أدواراً مرسومة، كانت مجرد نصوص، أفكار، اخترت منها الأفضل، ثم استلهمت الفكرة الرئيسية لدانتى الذى أصبح طريقى «الصليبي» الذى أسير فى أشواكه عبر رحلتى الإنسانية كي اتطهر ويتطهر معى جمهورى. لا تعتمد رؤيتى أذن على رواية دانتى الأصلية، كما كانت فى العصور الوسطى، ثم فى عصر النهضة.

عندما قدمت عرض الافتتاح الأول فى فلورنسا كتبت الصحافة الإيطالية: «ان دانتى الجيرى أصبح عبر إخراج شايينا أكثر عمقا ونضجا، زاخرا بالخبرات والمعاناة البشرية لخمسة قرون من الزمان إلى الأمام. لم يثر احد منهم، لم يسألنى ناقد متفلسف: لماذا قمت بتبسيط العمل الأدبى الذى يعد للإيطاليين كالإنجيل؟ لم يتهمنى العلماء والفلاسفة الإيطاليون بأننى لم احترم نبيهم دانتى!

عندما بلغت السبعين من عمرى، قدمت فى العام السابق هذا العرض الهام الذى كان لى بمثابة إنهاء مرحلة زمنية من الإبداع المسرحى خلال

أربعين عاما، غير منقطعة. قمت بإخراج دانتى من قبل للألمان واليوغسلاف، وكان التفسير البولندى هو التفسير الرابع لدانتى، كنت احلم بأن اتقدم بحقيبة تجاربي، وخبرتي المسرحية، خطوتين إلى الأمام. كان دانتى - من خلال التناول الفنى الأخير له - متخما بالمرارة أكثر من تلك العروض التى قدمت من قبل.

فالبطل - دانتى - هذه المرة فى حالة ذهول ودهشة دائمة، وأماله الصغيرة تنحصر فى الحرية التى يحلم بها دوما، ويمكن لى القول بأن هذه المرارة هى تعبير رمزى عن جهدى وعملى الفنى الذى اتجه نحو مسيرة من الضياع.

أعتقد أننى مثل دانتى قد افتقدت^(٣) إمكانية الدهشة الفنية. فى عام ١٩٨٢ - فى اثناء حالة الطوارئ فى بولندا، والوقوف بالمرصاد ضد المشقفين والفنانين عبر النظام الحاكم الشمولى، فى خطة للانتقام من الشعب البولندى الذى كان يتنفس الحرية، ويتغنى بخبزها، جوعا للوصول إليها - استقلت من عملى آنذاك كمدير لمسرحى، وتخلت عن منصب الاستاذية بالأكاديمية. اطلق على هذه المرحلة «بالإنعزال الداخلى» كان هذا هو موقفى داخل المعارضة.

● كان يحركك الاحساس الميتافيزيقى، ولكنك فى الوقت ذاته تتحدث عن الموضوعية. أشعر بالتخوف من المزج بين الاثنين، التى قد تخيلنا على الفور إلى الخبرة الدينية. فإلى أى حد كانت هذه الميتافيزيقية قريبة أم بعيدة بهذه الخبرة الدينية؟ وإلى أى حد ترتبط بميتافيزيقيات أخرى لابس -

على سبيل المثال - عندما نقرأ له مسرحيته: «عندما نبعث
نحن الموتى» وغيرها من الأعمال.

● وإلى أى حد ترتبط هذه الميتافيزيقية بميتافيزيقية بيكيت على
سبيل المثال؟

شايينا:

أنا لا أتكلم عن الدين، ولكنى أتكلم عن العقيدة. أنا أومن بالإنسان
الآخر، ولا أومن بالسياسة، لأنها دائماً ما تخوننى: ليست لدى ثقة فى
السياسة، من حقى أن أومن بما أشاء، وبمن أشاء.

شايينا أعتقد أن البشر ينقسمون إلى فئتين: برابرة ومثقفين. إننى أدرك
إلى أى الفئتين أتنمى. لكننى سأقف دوماً مع المنتحرين وليس مع القتل.
لذلك أهتم بفيتكاتسى الذى انتحر وماياكوفسكى الذى انتحر كذلك ودائتى
بمسيرته نحو الجحيم هى انتحار، سيرفتس كذلك يتحرك نفس المسيرة. من
الصعوبة بمكان التحدث عن الفلسفة الميتافيزيقية فأى فلسفة نعى؟ نحن
نتكلم إذن داخل إطار الفن، عن تلك الميتافيزيقية التى تقود الفنان إلى
المجهول، تؤدى إلى السير نح وتلك الطرق غير المعروفة لديه بعد نحن نصور
لوحات، فكتب كتباً، نؤلف موسيقى، وفقاً لرؤانا الذاتيه التى تتصور عالمنا
وفق هواها. وهذا هو الفن: أنه يمتد إلى تلك البحور الميتافيزيقية كى يعبرها
وربما يغوص فيها حتى الأعماق، وأحياناً يصل إليها عن طريق السحر، عبر
عالم العقيدة. إننى فى عروضى المسرحية استثمر الموت من أجل الاقتراب
أكثر من الحياة، أقوم بالدعاية الكبرى للموت لذلك لا يحاول الاقتراب

منى. يذكرنى هذا بالضبط بمعاودة فاوست أمام مفيستوفليس. لذلك إذا
أما بأنه ليس ثمة قضايا نهائية، قضايا مثل الحب الإنسانى الذى لا نهاية
له، بين فتى وفتاة، أو ذلك الحب الملق، فأنتى أرى إن مثل هذه القضايا لا
يستحق أن يندل فيها الفنان جهدا.

الفن هو نوع من التركيب الفنى، إنه تركيب للحقائق. لن نتحدث
فى فنى عن قصص حب فاشلة، فليست هذه هى المعاناة البشرية التى
أعياها، ويهمنى إيصالها للمتفرج، تعرفون بالطبع مسرحيتى «كما ترون» و
«هاملت» لشكسبير، أيهما تختارون؟

● هاملت !

شائنا:

من المؤكد ذلك. لأنها تتحدث عن عالم ميتافيزيقى «وكما ترون»
هى مسرحية لا يعنىها هذا العالم. عندما يريد الفنان أن يقدم شيئا، يستهدف
فيه أرضاء ذوق المتفرجين؛ فإننا سنصل إلى طريق مغلق. لا نستطيع ان أقدم
هذا النوع؛ على الرغم من ان المسرح يتكون من شباك تذاكر وجمهور. لا
استطيع مع ذلك ان أقدم هذا النوع من المسرح الذى قد أكلف بتقديمه.

عندما قدمت دانتى فى بولندا كان الجميع يعرفون دانتى الجيرى^(٤)،
بينما كان الإيطاليون لا يعرفونه معرفه صحيحة.

لقد اهتم الجمهور بالعرض المسرحى اهتماما كبيرا، لأننى أقمت
الجحيم فوق الأرض. إن دراما «فى انتظار جودو» لبيكيت تدعو إلى نفس

المعنى، لذلك نحن نعد بيكيت مؤلفا كلاسيكيا مثل دانتى. لم أتعامل مع دانتى ولا سيرفانتيس وغيرهما، باعتبارهم كلاسيكيين، ولكن باعتبار أن أعمالهم أعمال معاصرة.

لقد اخترت منها ماله علاقة بى اليوم فى عصرنا، وأنا إنسان عصرى على هذا الأساس أستطيع أن أفسر الخروج من الموضوعية إلى الذاتية.

أنا لا أقوم بتصميم أزياء تاريخية فى «دانتى» ولا فى «ربليكا» ؛ فهى أعمال تتحدث بلغة إنسانية شاملة يفهمها الهنذى والمكسيكى والأمريكى، بمفاهيم متباينة، إننى كمخرج وكمؤلف لسيناريوهات أعمالى المسرحية: أبحث عن وسيلة للتفاهم مع جمهورى. لذلك أترك فى أعمالى مساحات تجعل المتفرجين يشعرون بأن لهم الحق فى شغلها، فى أن يشعروا بأنهم متحيزون لما يرونه، مشتركون اشتراكا جسديا وروحيا فى العرض.

عندما قدم إلى جروتوفسكى مسرحية «اكروبوليس» لأتعاون معه فى إخراجها، وفى وضع التصميمات السينوغرافية لها، قلت له: إن اكروبوليس لها مدلولاتها فى ثقافتنا الأوروبية، إنها تعنى للبولنديين قلعة «فاقل» العتيقة، بعاصمتها القديمة كراكوف، وإنها تمثل التراث الفكرى والثقافى البولندى، إنه تمثال الماضى، قلعة الملوك عندما كانت بولندا دولة كبرى مؤثرة فى أوروبا، كتب فسبيافسكى هذه المسرحية، بينما كانت بولندا تقبع فى براثن الاحتلال الأجنبى.

تحدثت مع جروتوفسكى ووصلنا إلى فكرة جوهرية، هي أن تاريخ بولندا يبدأ من الآن من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. وإن كما ما كان أصبح أسطورة، وبديلاً عنه، نشأت الدولة البولندية الجديدة.

أما أنا فباعتبارى فنانا تشكيميا سينوغرافيا، أقوم معه بإخراجها، وأصمم أزياءها، فقد أخبرته بأننى لن أصمم أى أزياء تاريخية على الإطلاق. نحن نقدم «أكروبوليس» اليوم على هذا الشكل: بولندا فقيرة وقد خسرت معركتها^(٥)، ولم نتخلص بعد من تلك الأنقاض بعد الحرب، لم نتخلص من الأسلاك الشائكة، لم تتحرر بولندا بعد، وعلينا أن نرى المتفرج عبر أكروبوليس كيف تناضل من أجل الحصول على الحرية الآن، لأننا قد تخلصنا من احتلال قديم لنقع فى احتلال جديد.

ووافق جروتوفسكى على اقتراحاتى، لقد اقترحت المساحة / الفضاء لأكروبوليس، ووضعت المتفرجين والممثلين فى عالم واحد، لا توجد خشبة مسرح ولا صالة متفرجين منفصلين، المتفرج والممثلون فى فضاء موحد للفتتين.

● إن الرؤى الميتافيزيقية فى المسرح المعاصر شديدة التباين، هناك مثلاً ميتافيزيقية «إيسن» فى (عندما نبعث نحن الموتى) وميتافيزيقا «مارسيل» فى (رجل الله) والأمثلة كثيرة، ولكن السؤال هنا يدور حول موضوعية الرؤية الميتافيزيقية، إن «موضوعية» الميتافيزيقا، تعنى هنا الانفصال عن الذات، وبهذا المعنى تصبح رؤية دوماتية. فكيف لنا أن نحل هذا التناقض، فالميتافيزيقا لها علاقة بالجهول الذى ننشده من أجل

اكتشافه، واكتشاف مناطق بكر مجهولة. وهى بهذا المعنى
هم ذاتى للفنان. ولكن أن تكون موضوعية كما قلتم؛ فهذا
أمر غريب بالنسبة لى.

شاينا:

إن الميتافيزيقا تؤدي إلى نوع من المزج والفوضى، بل إن لها منطقها
الفنى الخاص الذى يخلق منطقاً لا منطقياً تتعرف عليه فى الحركة
السيربالية، وحركة «الداديزم» مما يؤكد أن الإنسان لا تحكمه اللوائح المنطقية
والقوانين الثابتة، إنما يحكمه اللا منطق، ولذلك فإننى أبنى عالماً مسرحياً
تحكمه التناقضات، وأربط الشيطان بالإله، فى شكل تقليدى أضع فيه اللون
الأسود، مع اللون الأبيض، وأمزج بين اللونين لأخلق لونا رمادياً، يمثلنا،
لأننا ميراث ممتزج من الشر والخير، والفن هو صلاة كل فنان.

● ننتقل إلى المسرح المصرى، لا أدري إن كان الفنان شاينا
يعرف أننا نعيش فى أزمة خانقة، لأنه إن كان لدينا مسرح
كلاسيكى، مسرح قومى، مسرح جاد بمختلف إبداعاته،
فقد فقد هذا المسرح كثيراً من إمكانياته وقدراته الفنية سواء
فى كتابه، أو فى مؤلفيه أو فى مخرجيه لأسباب كثيرة، أهمها
هزيمة ضمير المصريين ووجدانهم، وكانت لها تأثيرات روحية
على فنانيه، وتأثيرات مادية وموضوعية. تأثراً هدم كثيراً من
الأسس التى قامت عليها الثقافة، وقام فى مكان المسرح الذى
انهدم، مسرح آخر، مسرح تجارى منحط. ثمة تجارب طليعية،
وهى تبدو لى تجارب عشوائية بلا أساس. وليست نتيجة تراكم

خبرات، واظن أنها تجارب منقولة أكثر من كونها اجابة فنية وإنسانية. المهم أن الفنان شائنا - وله تجربة عريضة فى هذا المجال - استطاع أن يحقق الكثير من الانجازات فقد عملتم فى مسرح «نوبا هوتا» حيث لا يوجد جمهور للمسرح، واشتغلتم كذلك فى كراكوف «بالمسرح القديم». كما مارستم كذلك التجارب المسرحية الطليعية بمسرح (ستديو). لو طلبنا منك أن تضع خطة إنقاذ المسرح المصرى من الدمار، فما نصيحتك، خاصة أن ما نعينه بالمسرح الجاد هو المسرح القومى أى: مسرح الدولة.

شائنا: نحن الآن فى بولندا نمر بالمرحلة نفسها، ونقضى رويدا رويدا على المسرح الجاد، نحن نقدم مسرحاً للبورجوازيين. فالمسارح تمنع من الدولة ميزانيات ضئيلة وعليها أن تكسب، لذلك بدأ الجميع يقدمون كباريات وموزيكهول، كما يقدمون مسرحاً أقرب إلى «الاستربتيز» أى ليست هناك قيمة فنية.

انتهى مهرجانكم بلقاءات مع المسرحيين الأوروبيين، ومع المسرحيين المصريين والعرب، وكان من الممكن أن تتاح الفرصة لهذا اللقاء من أن يستمر، لأن ثمة مشاكل معروضة لديكم لا تحتاج إلى لغات كثيرة متنوعة فأنتم تتحدثون نفس اللغة وهمومكم هى ذات الهموم، النقاش كان يمكن أن يدور حول الشعراء، حول المؤلفين الموسيقيين، حول المخرجين والممثلين، أى فئة المثقفين المسرحيين.

ينبغي أن يتم هذا اللقاء دوماً حتى لا تشعروا بالانعزال. لابد من حماية مسرحكم من الإقليمية، فإذا لم أتعاش مع القضايا الإنسانية في العالم، إذا لم أعرف شكسبير، ولم أقرأ نصوص أيسخيلوس وغيره، فإن مسرحي لا يعنى شيئاً!

لقد تعلمت الفن بداية من الأهرامات وأبى الهول ورمسيس الثانى من الثقافة المصرية القديمة، فإذا كان فى مصر عدد من الدارسين الجامعيين يصل إلى مائتين وخمسين ألف طالب وطالبة، فمن الممكن أن تحاربوا العالم كله بعلمكم وثقافتكم، إنها قوة عاتية للتغيير.

المسرح يعنى أن يقدم عروضاً، والأمر الذى لا جدال فيه أن المسرح المصرى يقدم درامات مسرحية والمسرح العربى، درامات عربية، كما نقدم فى بلادنا عروضاً مسرحية لمروجيك وروجيفيتش وغيرهما.

إنها قضية تعليم الفنانين والمبدعين القيام بتقديم سلسلة من اللقاءات والندوات فى الجامعات، تتخذ طابعاً دولياً عاماً.

إن تعليم التاريخ والثقافة المصرية والعربية ينبغي أن تتم فى المرحلة الثانوية، أما التعليم الجامعى، فعليه أن يتولى رسالة تقديم الفكر والثقافة العالميين.

يمكن لكم تقديم مناهج أدبية تعنى بدراسة المسرح التقليدى والقومى، وذلك فى المدارس الثانوية. ولكن فى اللحظة التى نرى فيها العالم يمتزج فى وحدة واحدة، تتحقق عالمية النظرة وشمولية الرؤية. ولذلك ينبغي دراسة مختلف المسارح الإنسانية.

إنكم تسافرون إلى أوروبا وإلى أمريكا، كيف يتأتى لنا أن نتحدث عن الثقافة الإقليمية إذن!

إن البشر يتعرفون على العالم أثناء ممارسة الحياة، وهم أكثر تواصلًا بأنفسهم لتواصلهم بالآخرين، ربما بدرجة أكبر من التعرف عليه من خلال الفن.

شاهدنا بيكيت في «مولدافيا»(*)، لم يكن يمثل أوروبا بالتحديد، ولم يكن تقليداً لشكل من الأشكال، ولكنه كان صادقاً معبراً عن نفسه، لذلك كان عرضاً اتخذ سمة اللغة الإنسانية العام.

شاهدنا عرض لبنان(**) الذى اعتبرناه أفضل العروض المسرحية. إننا نكتشف فى هذا العرض قدراً من التأثير بتيارات مسرحية عالمية، لكن النص المسرحى فى هذا العرض لم يقرر نجاحه، من الواضح أنه ثمة فرضية شكلية متأثرة بالمسرح التشكىلى هى التى كانت السمة الرئيسية التى طبعت العرض بالتجريب، وليس من المسرح الأدبى.

لا يعنى هذا على الإطلاق أننى أقترح «موديلاً» مسرحياً واحداً، لكننى أعتقد أن هناك مؤلفين عصريين مثل مروجيك وروجيفيتش ويونيسكو يستطيعون أن يقدموا الكثير من أجل تطوير مسرحنا المعاصر، بل إننى أجزم أن مؤلفين مثل هؤلاء، ومعهم فيتكاتسى، بمقدورهم أن يحرروا مسرحنا من أغلال المسرح الطبيعى وقيوده.

(*) يعنى شايينا عرض مولدافيا فى أثناء المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى فى الفترة من

١ - ١٠ سبتمبر ١٩٩٢ .

(**) نفس المهرجان السابق .

لقد التقيت بيونيسكو لقاء دولى فى لندن، منذ أربع سنوات مضت،
دائماً ما كانوا يسألونه ذات الأسئلة.

أجابهم: «المسرح هو العبث على إطلاقه».

المسرح إذن عمل عبثى وليس واقعياً. إن ما نقدمه فوق الخشبة حياة
متصورة، وليست حياة واقعية.

من الضرورى القيام بالمغامرة الفنية، أن نسمح بإيجاد قدر من الاستشارة
والاستقرار داخل الوسط الفنى وبين المثقفين.

فى ظنى أن جمعاً غفيراً من المتعلمين الشباب الذى يصل عددهم
إلى مائتين وخمسين ألفاً من الطلبة الجامعيين، يمكن أن يؤثروا بتواجدهم
داخل العمل المسرحى، فى تشكيل الحركة المسرحية المصرية.

لقد شاهدنا بعض العروض المسرحية، وهى ليست عروضاً متكاملة
فنياً، فهى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمناسبة أى بالمهرجان، وتحدث بلغة مسرحية
أقرب إلى البداءة.

ربما تحمل مضامين جيدة، لكن المطلوب أن تكون نصوصاً مسرحية،
وليست أدبية إنشائية.

لابد أن يتكاتف الكتاب المصريون والعرب من أجل تقديم أعمال
إبداعية فنية.

إنها إذن قضية ثقافية من الطراز الأول، فى حاجة إلى ممارسة وتنظيم
ولقاءات دولية.

إن موقع مصر الجغرافى لا ينحصر فقط فى مدينة القاهرة، بل تمتد رقعته لتصل إلى أطراف العالم العربى. فإذا كان الفن نضالاً من أجل الحرية، فهو نضال كذلك ضد الرقابة، بكل صورها وأشكالها المتخفية.

قد يتحدث الناس عن بعض الأمور فى همس، ربما خوفاً من المتطرفين. لكن الصمت يعنى هنا الدفاع السلبي عن حياة الإنسان المصرى المعاصر، أنه فى حاجة للحفاظ على حريته أى على حياته.

لقد أصبح عالمنا متفتحاً. وعلى المثقفين أن يفكروا بنفس هذا القدر من التفتح والنضج.

التجريب ليس مصطلحاً سيئاً، بل إن أى عمل فنى، وأى ممارسة تطبيقية، تسرى فى التجريب ضرورة.

لم يتناقش المسرحيون العرب(*) حول هذه القضية - حول مسرحهم، كان البعض يتحدث عن التجريب بمعناه الذى يعتبر أن التراث والتقاليد وسيلة، وأن الحفاظ على الشخصية القومية هدف. وقد يرمى ذلك إلى الإنغلاق داخل الذات العربية، مع تقديرى لكل هذه القيم الإنسانية العامة التى تتسم بها الحضارة العربية فى تراثها.

إننى أشعر بأنه لابد لنا من حماية أى مهرجان يسعى فيه المسرحيون إلى تقديم الجديد والأصيل لجمهورهم.

(*) يشير «شايئا» إلى الندوات التى دارت فى كواليس المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى والذى أقيم بالقاهرة فى الفترة من ١ - ١٠ سبتمبر عام ١٩٩٢ .

وفى تصورى أن مصر تلعب دوراً طليعياً فى تشكيل مسار المسرح العربى. ذلك يستلزم تربية الشباب فنياً.

لقد قامت فى بلادنا تيارات مسرحية تجريبية عندما كان المسرح التقليدى فى أوجه وعنفوانه، لذلك خرج التجريب فى خطه المعارض لهذا المسرح.

وكما قلت، فإن المسرح التقليدى للمدارس الثانوية، والشباب بقلقهم ورؤاهم الجديدة، يريدون مسرحاً طليعياً وجديداً. لابد من القضاء داخل الشباب المصريين على حالة الخوف والإجراة فى الإبداع الفنى، لابد من التخلص من حالة الاغتراب التى تقبع داخلهم، من الشعور بأنهم إقليميون غير منفتحين على العالم، لابد من وجود أولئك الثوريين المتسمين بالخبل الفنى من أجل القضاء على المألوف. وينبغى أن يعرف شباب المسرح أن الطريق الوحيد هو المعرفة وعمق الرؤية، والشجاعة فى التفسير والتعبير.

كان مفهوم المسرح دائماً من مفردات المسرح ذاتها. فالمؤلف عندما يكتب عن الحب فإنه لابد أن تتواجد المرأة بجوار الرجل فوق الخشبة دون خجل.

فمن غير المعقول ألا تكون المرأة مشاهدة فوق الخشبة ولا فى الحياة، المرأة اليوم حرة.

إننى من أسرة كاثوليكية، أرافق أحياناً زوجتى للذهاب إلى الكنيسة؛ ويبدو الأمر برمته كما يقول دانتي فى «الكوميديا الإلهية»: «أهى العقيدة أم اللاعقيدة. إن هذا يفتت رأسى!!».

وهذا هو سر ضياع البشرية جمعاء. أن يؤمن الإنسان أو لا يؤمن، لا بد من رغبة الإنسان المتعطشة في المعرفة للتعرف على ما يريد. فالحب الذى لا يشاهد ليس حباً. إنها مشكلة هامة لأنها كذلك دينية.

الممثلات عندنا تمثلن فوق الخشبة. تمنحهم الحرية القدرة على التعبير عن أنفسهن، كما يطلب منهم. ثم بعد ذلك يذهبن إلى الكنيسة، لا لأنهن مؤمنات، ولكن لأنهن حرائر.

إذا لم يكن ثمة إثم إنسانى، إذا لم يكن هناك ذلك الهاجس الشيطانى، فإنه الإله سيتوقف عن وجوده، لأننا جميعاً سنؤمن به فقط، لن تكون لدينا أية شكوك فيه، وسنصبح جزءاً منه، فالحياة هى فى صورتها الديالكتيكية، فى ثنائيتها وليس فى أحاديثها.

ليس لدى أى شئ ضد ما يطلق عليه «نحو ثقافة عربية موحدة»، ولكننى عندما أصبحت عضواً عالمياً داخل الفريق الإنسانى الدولى، أصبحت على قناعة كبيرة مع نفسى بواسطة فنى، الذى جعلنى أدرك أننى مفهوم من قبل الآخرين، وأن الفنان عالمى بفنه، ولهذا السبب لم أخسر روحى.

لا يوجد مسرح قومى ومسرح لاقومى. عندما كنت، منذ أحد عشر عاماً، فى «كاراكاس»، أشاهد مهرجاناً مسرحياً، انعقد فى نهايته مؤتمر يمثل مهرجان المكسيك بأكمله. احتفل الشعب بهذا المهرجان المسرحى باعتباره طقساً شعبياً. أرادت أمريكا الجنوبية أن تصنع ثقافة تمثل منطقتها فقط، ودار نقاش آنذاك قريب من تلك - المناقشات التى دارت فى كواليس المهرجان التجريبي المصرى، حول المسرح العربى. لم ينبثق عن هذا

المهرجان، الكثير من النتائج، داخل أمريكا الجنوبية، وخاصة حول ما يطلق عليه بإقليمية الثقافة وكذلك لم تؤت هذه الندوات العربية / العالمية بنتائج فعالة وفعالية في مهرجان القاهرة، مما يثبت أن الثقافة ليس لها حدود جغرافية.

من الذى يقيم الحواجز والأسوار إذن؟! السياسى!!.

ومالذى يفعله الفنان؟! يكسر هذه الحواجز، ويتخطى تلك الأسوار!!

إن الثقافة للجميع، وهى مصنوعة من قبل البشر، بصرف النظر عن الهوية.

هوامش الفصل الثالث

(١) **STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ** (وأسمه المستعار فيتكاتسي)
فيكاتسي **WITKACY** (١٨٨٥ - ١٩٣٩) :

كاتب دراما - منظر مسرح - فيلسوف - وهو صاحب التيار الذي أطلق عليه
«بالشكلين» داخل بولندا تصنف دراماته بالسمة الجروتسيك / الفانتازي.
من أهمها (الأم) و (المجنون والراهبة) و (في قصر صغير) .

(٢) **BRUNO SCHULZ** برونو شولس (١٨٩٢ - ١٩٤٢)

روائي وفنان جرافيك، درس الفنون التشكيلية في فيينا، كان مرتبطا بتيار الحداثة في
الفن التعبيري، تحتوي أعماله الأدبية على رؤية ساخرة تتسم بصيغتها الفانتازية،
تتخللها موتيفات ذاتية وتفاصيل الحياة اليومية للأقليات التي تعيش داخل المدن
الصغيرة البولندية، يرتبط نسيج أعماله بطابع الأحلام ورموز اللاوعي . من أهم
أعماله: «دكان القرعة» في عام ١٩٢٣ ، و «المصحة الواقعة تحت لافتات الموتى» عام
١٩٢٧ م.

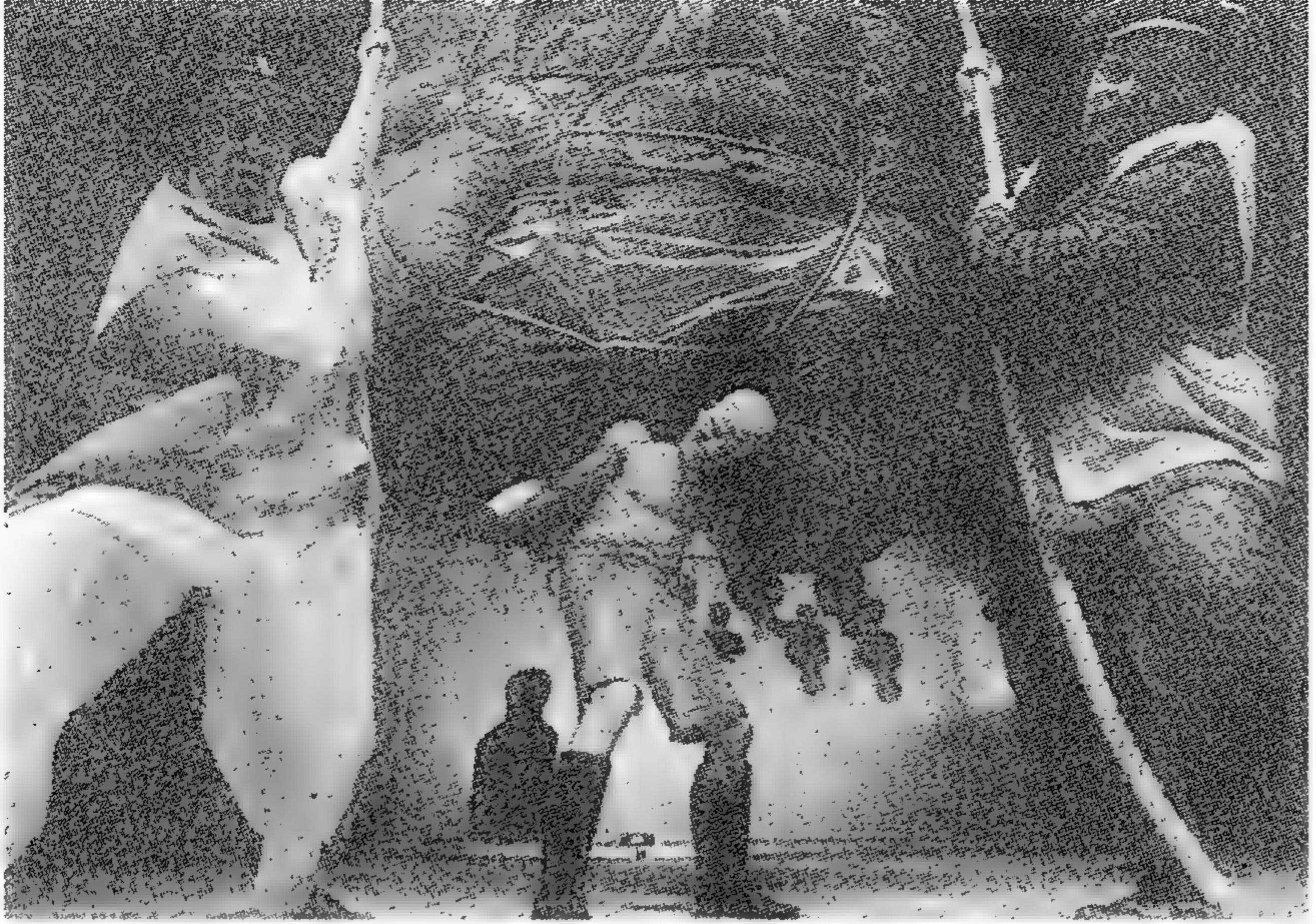
(٣) مسرح شايئا - كتاب عن مسرح ستديو Teatr Studio وأرسو عام ١٩٧٦ م.

(٤) **JOZEF SZAJNA**: اليوم مصور عن أعماله، صدر في وارسو عام ١٩٩٢ م.

(٥) **ZBIGNIEW TARANIENKO** : Teatr Studio [1972 - 1982] وارسو
عام ١٩٨٢ .



بورتريه (صورة شخصية) يستخدم شايئا فيه أسلوب فنون الكولاج.



إحدى مشاهد مسرحية بعنوان «أليتكافيتش ويفيد (شايئا) في معالجتها
ورؤيته المعاصره من موتيفات مسرحيات الكاتب ستانيسواف إيجناتسى
فيتكفيتش داخل مسرح ستديو عام ١٩٧٢.



إحدى نصيبمان السبوعراف والمخرج «يوزيف شابا» بعمله المسرحي يطلق
«الانسان/الزى».



مشهد من مسرحية «سيرفانتيس» مينوغرافيا وإخراج شاهنا.



مشهد من مسرحية «سيفانتييس» سينوغرافيا وإخراج يوزيف شايينا.



منظر من مسرحية «دانتى» للمبدع المسرحى والقنان التشكيلى يوسف خليل.

الفصل الرابع

هنريك توماشيفسكى

ومسرحه الصامت

– أزمة الكلمة ومسرح الحلم الصامت

هنريك توماشيفسكى ومسرحه الصامت

ولد هنريك توماشيفسكى Henryk Tomaszewski فى بولندا عام ١٩٢٤. ممثل التعبير الصامت، راقص، مؤلف الحركة الراقصة التعبيرية، مؤسس فرقة «مسرح التعبير الصامت» ومخرجها ومديرها الفنى. من أهم أعماله المسرحية «خروج فاوست» و«سيأتى غداً» و«بيرجنت» و«لعبة القاتل» و«هاملت» و«حلم منتصف ليلة صيف».

س: أيمكن أن نحدد لنا فى بضع جمل تعريفاً لمسرحك الصامت؟!
توماشيفسكى: حاولت مرات عديدة أن أقوم باستحضار هذا التعريف.
وأؤكد أن هذا قد أوصلنى إلى ذات المصطلح. لذلك أحاول أن أبتعد عن التعريفات^(١) أياماً كانت. لأننى أعامل كل اقتراح فنى داخل مسرحى بمثابة عملاً مسرحية كاملاً بذاته، يحتاج الى تعريف نوعه وقدرته على التمييز.

إن جوهر التمثيل الصامت إذن هو حدوث الفعل الصافى ، بواسطة
الايحاء والإطار المرئى .

يعتمد التعبير عنه على التضخيم المعبر عن التوحد الانسانى وفقا للقواعد
المترابطة فى الذاكرة والخيال مع الأشخاص والأشياء . إنه فن تداعى المعانى
أو الخواطر أو الأفكار، التى تذكرنا بالعلاقة بين الصمت والحركة. « (.....) »
مهمتنا فى التمثيل الصامت هى التوسيع الدائم لرقعة حركة الجسد، ويعنى
هذا الحصول على طبيعية الجسد الأولى - يستطرد توماشيفسكى - التمثيل
الصامت بالنسبة لنا هو نوعية من الشعر يعبر عنها فى تشكيل بصرى،
وتؤدى تقنيات بحثنا الدائم - فى عملنا - للوصول لحلول واقعية
للموضوعات المطروحة فى عروضنا المسرحية، دون الاستعانة بالمهمات
المسرحية (قطع الأكسسوار) فى المرحلة الأولى، ليتها استعمال هذه
المهمات فى المرحلة الثانية.

وهذا يسمح لنا - على سبيل المثال - بالوصول إلى المختصرات الزمنية
والتي بدونها، يصبح من المستحيل التفكير جديا فى التمثيل الصامت. إنه
فن لا يعيد بناء الواقع، لكنه يبدع الايهام بهذا الواقع بفضل الحركة.

فى خريف عام ١٩٥٦ قدمت فرقة مسرحية من تلك الفرق العاشقة
للمسرح، وبالتحديد فى ٤ نوفمبر للعام نفسه، أول عرض مسرحى صامت
مركب، فوق خشبة فرقة «المسرح البولندى» بمدينة فرتسواف التى تبعد عن
العاصمة البولندية - وارسو - حوالى أربعمئة كيلو متر. كان هنريك
توماشيفسكى مؤلف سيناريو العرض المسرحى ومبدع الحركة الجسدية
داخله ومخرجه.

احتوى البرنامج من عدة لوحات: «محكوم عليه بالحياة» و «أحدب نوتردام» لهيجو، و «المعطف» لجوجول، و «حكاية عن الزنجي والملكة الذهبية».

استغل توماشيفسكى فى «أحدب نوتردام» التعبيرات الصامته المعبرة عن الانسان؛ وأدخلها باعتبارها جزءا لا يتجزأ من نسيج الفضاء المسرحى؛ الذى يمثله معمار الكاتدرائية التى تدور داخلها وفيها أحداث العمل المسرحى. كانت هذه أولى خطوات توماشيفسكى للتخلص فى مسرحه من الطبيعية، والدخول إلى منطقة «الحركة» بعيدا عن منطقة الأحداث المتكررة للحياة والأفعال اليومية. وهى حركة تصاغ من خلال مفهوم «الحوارات والخيالات» و «الحركات غير الملموسة» وفى «محكوم عليه بالحياة» و «حكاية الزنجي والملكة الذهبية» نشاهد رموزا واستعارات وخلاصات فكرية للفنون التى تقع على حدود الدراما والتعبير الحركى؛ ومفردات اللغة المسرحية فى أنقى صورها وأصفاها.

فى المرحلة الثانية لمسرح توماشيفسكى الصامت، وهى مرحلة تنتهى فى عام ١٩٦١، يستغل فيها توماشيفسكى الأدب المسرحى بكل موتيفاته وأفكاره ومواضيعه

لكنه لا يقف عند ذلك، بل يبحث لنفسه عن موارد ومنابع فنية، تتخلق من فنون القصة القصيرة أو العمل الدرامى كما نشاهد فى أهم أعماله: «حلم منتصف ليلة صيف» و «هاملت» و «العاصفة» للكاتب الانجليزى شكسبير.

لفظ توماشيفسكى فى مسرحه «الكلمة» حيث يتحدث الممثلون فى مسرحه بلغة حركة أجسادهم.

وغالبا ماتصبح الكلمة - فى ظنه - داخل عصرنا: «.....» مجرد أثررة، تفقد وظيفتها كوسيلة للتفاهم الانسانى. فالفنانون يصابون بحالة من الاحباط والقنوط.

تلك الحالة المحاطة بالخجل، عندما يضطر هؤلاء للتعبير عن أنفسهم وعن مشاعرهم بواسطة الكلمات. فماذا يحدث عندما تعجز الكلمات عن التعبير؟! إنها تفرض الزيف، فهى كاذبة، مقنعة!!

ويؤكد توماشيفسكى قائلا: «لذلك عندما تستسلم الكلمات، تبدو الحركة ويرز دورها. فالحركة»^(٢) تبتعد عن مطاطية الكلمة، ترينا ذلك الذى تتردد فيه الكلمات عن التعبير عنه.»

أتت سنوات العمل الأولى وتدريباتها المكثفة بشمار الأسس التى يقوم عليها فن «التعبير الصامت» عند توماشيفسكى وفرقة، حيث تقترب - كما يتضح لنا فيما بعد - من التقنيات الأساسية التى تمارسها المدرسة الفرنسية فى هذا الفن.

ومع ذلك فإن مفردات لغة توماشيفسكى تبدو أكثر ثراء من اللغة التى - يمارسها مارسيل مارسو - فنان التمثيل الصامت الفرنسى - كما أن الأهداف التى يرمى توماشيفسكى للوصول إليها، هى أكثر إنسانية وشمولية.

ويلفظ المخرج والمصلح المسرحى البولندى الایماءات الطبيعية التى كان يستخدمها فى مسرحه - وهو غير عارف - عندئذ - بالمسرحيات الصامتة الفرنسية؛ لنكتشف أن توماشيفسكى يحاول جدیا أن یدع بنفسه أشكالاً حركية جديدة.

لقد بحث هذا الفنان المبدع عن منابع لهذه الصیغ الجديدة وأشكالها؛ هناك حيث تنبع الحركة فى مصادرها الأولى: الرقص، والرياضة السويدية، والطقوس الدينية، والرياضة، وحركة الكائنات الحية، وأساليب الشرق الحركية، وممارسات السحر.

إن الشخصوس التى تتوالى فى مسرح توماشيفسكى، وداخل مواقعها الدرامية التى تتواجد فيها، إنما تستخدم لإیصال أفكار عامة معينة، تهدف إلى السير نحو المشاكل الجوهرية للذات الانسانية: الموت، والولادة، الاتجاه نحو القضاء على الحياة، والوحدة، ولا ينبغي أن نقنع فقط بمسمیات أبطال مسرحياته، فى الوقت الذى يهمنى أكثر فى هؤلاء الأبطال ما يريد إیصاله إلینا من شمولية اعترافاتهم وخبراتهم وتجاربهم.

ويقربنا هذا المفهوم والتفسير لأعمال توماشيفسكى من تفاسير ومفاهيم درامات بيكيت ويونيسكو ومسرحهما، حيث نرى فى أعمالهم تمثيلاً للإنسانية جمعاء وليس لطبقة محددة أو فئة اجتماعية معينة.

لا ينحو مسرح توماشيفسكى نحو التخصص لتمثيل فئة من الفئات، أو لعصر بعينه أو بلاد بذاتها، لقد احتوى العالم فى مسرحه واحتضن دراما الإنسان فى معزوفة بشرية لاتموت.

لقد تنازل مسرح توماشيفسكى عن الحكاية، والنقاش الذى يدور حول عبثية الانسان، وعن قدره المأساوى، فمسرحه يقترب فى اتجاهه نحو عبثية الوجود الانسانى من مسرح العبث، وبعض مسارح «أوف - أوف - برودواى».

يعد مسرح كهذا بهذه النوعية وبهذا المنهج أقرب المسارح إلى قلب «أرتو» الذى كان يتمنى تحقيقه: «(...) يجب على المسرح أن يفصل عن الأحداث المعاصرة، وليس هدفه هو العثور على حلول للصراعات الاجتماعية أو السيكولوجية، وليس موقعا للمعارك العاطفية، بل ينبغى للمسرح أن يصرخ - بموضوعية - بأسرار الحقيقة!»^(٣).

إن الشخصوس التى تزخر بها خشبة مسرح توماشيفسكى الصامت، إنما ترينا «حقيقتها»، بواسطة تحركاتها تحركات تتسم بجمالها المتكامل، وبكبرياتها وقوتها قوة، لانرى مثيلا لها فى حضارتنا المريضة التى تتداخل فيها حياتنا اليومية.

وهكذا نشاهد مشاهد متتالية فى مسرحه على شكل لوحات لها ايقاعاتها الخاصة المتناغمة، وتحركاتها المتسمة بالألم والفرع والقوة والخبيل والجبن والحب.

إن رموز عالم توماشيفسكى المسرحى - وخاصة البعض منها - إنما هى رموز مفهومة فقط لمدعيها فى مسرحه، ولبعض الأشخاص الذين لهم علاقة وطيدة أشبه «بالتابو» بشخص توماشيفسكى.

فدور الجمهور/ المتلقى أن يحلل هذه الرموز ليصل إلى معانيها، وتتحدث هذه الرموز إلى خيال هذا المتلقى.

ولذلك فإن مركز ثقل هذا المسرح، ومصدر قوته، ينبعان من أنه يترك - للمتفرج مساحة حرة للتفسير الذاتى والإبداع المشترك من جانب، وامكانية الایحاء له بأن تكون له رؤيته الذاتية؛ دون الإشارة بإعطاء مسميات وحلول نهائية للقضايا المطروحة فوق الخشبة.

لكن ذلك رغم ايجاييته فى أن يجعل المتفرج يتخذ دورا حاسما غير حياذى فى العملية الفنية، الا أنه من الناحية الأخرى يستلب خيال المتفرج، ويصيبه بالضعف، ويجعله ناقصا غير مكتمل، لا يصل فى قدرته - أحيانا - إلى قدرة المبدع وتواصله معه.

وأحيانا ما نلاحظ - عند المتفرج - «صمما» فى الإصغاء الى فحوى الرسالة التى تزخر بالحضارات القديمة ومضامينها، فيحدث أن المتلقى لا يعرف الضبط - على سبيل المثال - أن فرع «مندراجورا» الذى ينمو فى الشجرة متعديا رأس الانسان، كان فى زمن الحضارات الأولى رمزا للخصوبة؛ وربما لا يكون بمقدور المتفرج كذلك أن يخمن أن الفرع الأخضر هذا، يرمز إلى الرغبة والحاجة نحو المعيشة فى حياة طبيعية، وأن هذا الفرع يرمز إلى رمز واستعارة انسانيتين من شأنهما أن يثريا من قيم الانسان ويغذيا روحه الضائعة.

ولذلك يمكن أن يصبح الفرع فى الإدراك المتفرج لغزا مرهقا مشيرا لخياله أو مجرد تفصيلة من التفاصيل عديمة القيمة.

وطوال الوقت لا يفكر مبدع هذا النوع من المسارح «المسرح الصامت» فى هذه القضايا أو يقف عندها طويلا، إنه دوما محاط برؤية عالمه الذاتى.

ليس بمقدور أى بطل من أبطال مسرح توماشيفسكى الصامتين أن يعمل فى مسرح غير مسرحه، فلا بد أن يستشعر كل منهم بالغربة، تماماً «كشياطين» لوحة الفنان «بوش» التى نقلها الرسام «بليك» - Blake - فى أرض لوحاته وخطوط خياله، تماماً «كنساء» أفلام «فيللىنى» - المخرج السينمائى والمسرحى الايطالى صاحب الرؤية الفانتازية والخيالية داخل تيار الواقعية الجديدة الايطالية فى السينما - التى نقلها مخرج أمريكى، وأوجدها فى فيلم هام (كالهروب والسلام)، وليس للاتنين علاقة ببعضها من حيث المنهج والأسلوب والرؤية.

إن أزياء شخصيات مسرح توماشيفسكى تبدو كما لو أبدعتها قريحة ويد فنان سينوغرافى واحد، والحقيقة أن العديد من الفنانين السينوغراف قد صمموها؛ وقاموا بصنع الأزياء المتباينة والمتعددة الرؤية لعروض هذا المسرح بينما يلفها جميعاً صمت الروح وجمال التعبير الصامت فى مسرح توماشيفسكى، ففى مسرحه الصامت يتحكم الخيال الابداعى؛ وتصميمات إبداعاته المتفردة التى ترسم بفرشاة أله ومعاناته عالمه المتفرد، وتجعله متميزاً فى طرحة ورؤاه.

ويقينا أن توماشيفسكى بسيناريوهات أعماله وعروضه المسرحية، يفرض على الآخرين «تلقياً»؛ يستجيب لرؤية عالمه هو، الذى تعيش فيه الطيور المجنحة بأجنحتها المتطايرة، وتبدو أطرافها الشكلية، كما لو كانت - لبرهة - قد ضخمت فنا من فنون «الزخرفة» والفنون التطبيقية (التي ظهرت فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) فهى تتسم بعشقها نحو الأداء النموذجى والتكوين الحر، واستخدام الألوان السائلة الكثيفة فى

الخطوط، المتسمة بعدم تناسقها وتمائلها المقصود. إن تلك الشخصيات الرهيبة، التي تبدو من خلال أزيائها الرهيفة الشفافة، فتبرز عظام الشخصيات بنتوءاتها وعروقها الدموية، وأعصابها وأنظمتها الدقيقة، حيث يبدو الشباب وكأنهم آلهة أوليمبيون، يتسمون بالقوة والجمال في هيئتهم الرياضية، وبأكتافهم العارية، وأفخاذهم المغطاة بشئ أقرب إلى الأحزمة؛ بالإضافة إلى وجود أناس صغيرة، شخوص سوداء، معالمهم غير واضحة، رفيعى القد، فى ملابس رثة، يظهر كل هذا فوق خشبة المسرح معاً، مما يجعلنا لانعى حتى النهاية، من أبدع هذا للعالم من أوجد هذه الشخوص؟!!

لايوجد فى مسرح توماشيفسكى أبطال، فلا فاصل يقسم الأدوار الرئيسية عن الأدوار الثانوية.

فالأبطال لديهم أشياء كثيرة يودون قولها، بنفس القدر الذى يقع من نصيب الممثلين المؤدين للأدوار الثانوية. ويقف الأبطال عراة لا معنى لوجودهم، محرومين من خلفية يمثلها الضوء والموسيقى والأزياء والبشر (الأدوار الثانوية) إذا لم يستعينوا بجهود الفريق المسرحى ككل داخل العمل الفنى.

ينقص هذا المسرح التراث المسرحى فى نوعه، مما أدى بمسرح «فرتسواف» الصامت، أن يكون مسرحاً باحثاً يغير فيه الموديل والشخصية «السمة» تغيراً دائماً غير متوقف عن الغطاء لقد استطاع توماشيفسكى استغلال الديكورات والأزياء والموسيقى والمهمات المسرحية (قطع الاكسسوار) والضوء، حتى غدت هذه العناصر برمتها مفردات هامة للغة العرض المسرحى.

إن توماشيفسكى نفسه لم يعد يمثل فى مسرحه منذ سنوات، حيث يتفرغ تماما لعملية الإخراج المسرحى، وكتابة سيناريوهات هذه العروض، ويحاول فيها أن يطرح فى صيغها أشكالاً مسرحية متجددة الأفكار والأطروحات الفنية، تعكس تصوراتهِ وروءاه، ومفاهيمه.

إنه يسعى بنفوذه الحاد أن ينفذ لحواس المتفرج، وخياله، ومشاعره وإحساسه بالإيقاع.

لقد أنشأ من هذا جميعه، نوعاً خاصاً لمسرحه مايزال يطلق عليه «المسرح الصامت» يقترب فى مفهومه ومنهجه من مصطلح فنى آخر هو «مسرح الحركة الشمولية».

أنه أقرب مايكون لتيار الحركة الإصلاح الكبرى فى المسرح لسنوات العشرينات، والتي ينضم اليها تيار «المسرح الحى Living Theatre» و «المسرح المفتوح - Open Theatre» و «لاماما La Mama Troupe» و «مسرح أوف - أوف - برودواى - Off - Off Broadway»، ويقترب أحيانا من مسرح بيتربروك «الانجليزى»، ولوييموف «الروسى»، وأحيانا أخرى يقترب من مسرح العبث، ومن ذلك المسرح الذى لم يتنازل عن الكلمة كاملاً، بل يسعى توماشيفسكى إلى هجرة هذه الأشكال المتنوعة التى لا يثق فى «كلماتها» ومدلولاتها النصية الحرفية، فيرينا إياها - عندما يقدمها - مطروحة عبر الصور المرئية بدلا من سردها وحكايتها، التعبير الأكثر دلالة يحل محل ذلك الذى يعبر عنه بشكل خارجى، أقرب مايكون إلى المانيفستو؛ إنه يقف بالمرصاد ضد روح الواقعية للطبيعة، مبدعا فى ذات الوقت روحاً جديدة؛ تقوم على جوهر الارتداد لقدر متكامل فى الحواس.

إن كل شخص «ذى مشاعر وعواطف حقيقية، إنما هو شخص غير قابل للتفسير - كما يقول أرتو - وأن «تعبير» عن هذا الشخص، يعنى أنك «تخونه»، ولكن يمكن تفسيره، دون أن تمنح كلماته حق الوجود.

إن كل شعور قوى يوقظ داخلنا شعور بالخواء. ووضوح الكلمات أو الحوار، لا يسمح بهذا الخواء، ولا يسمح كذلك لظهور «الشعر» فى التفكير الدرامى.

لذلك فإن لوحة البطولة؛ والكيان الفردى - فى مسرح توماشيفسكى - الذى يقوم «بتقنيع» - من القناع - ذلك الذى يود الفنان إيضاحه، لها معان أهم للحواس، وهى أكثر وضوحاً من المعنى القائم على التحليل اللفظى^(٤).

إن اقتحام الحدود ما بين الماضى والحاضر، والحلم والخيالات بالواقع، والذاكرة وبين الحياة العادية، وذويان الشخص والأحداث مع الخيال وامتزاجها بالحياة اليومية؛ يعد كل هذا فى مجموعه وريثاً شرعياً لتقنيات أعمال سينمائية عالمية تعد معالم واضحة فى التراث الفنى الانسانى مثل «أولسيس» لجويس «و ٨٥٠» لفيلليني، إنما يوسع من مدار لغة الأدب والفيلم معا - أما مبحث المسرح فقد اتجه منحى آخر، حيث يقترح توماشيفسكى للمرة الأولى إثراء مفردات اللغة المسرحية، وذلك بإدخالها منطقة الخيال والتصور لخبرات الماضى. لقد نجح هذا المصلح المسرحى الكبير فى أن يختار الحدود التى لم يستطع كل من ديكرود Decroux ومارسو Marceau إختراقها.

لم يتعامل توماشيفسكى مع مسرح «القسوة» ولا مسرح العبث ولا مسارح «أوف - أوف - برودواي» وتعد تأثيراتها طارئة في مسرحه، لكنها تجتمع معا لتمهد لتكوين جوهر مسرحه الذى يمكن أن نطلق عليه «مسرح البحث الدائم عن الحركة» ولوجوده الرسمى فى خريطة الورش المسرحية المعاصرة إنهم يطلقون عليه (مسرح التعبير الصامت).

أزمة الكلمة:

أن الأعمال المسرحية فى السنوات الأخيرة قد أكدت بشكل لا يدعو للشك، عمق أزمة الكلمة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى. وتعود بدايات هذه الأزمة - عالميا - إلى نهايات القرن التاسع عشر، وهى نتاج طبيعى لمراحل التطور فى بدايات حضارتنا المعاصرة. فنلاحظ أن هذه الأزمة قد أصابتها الحدة بعد الحرب العالمية الأولى، ومولد الحضارة التكنولوجية الهائلة فى جميع المجالات مما ساعد على تعميقها أكثر فأكثر. فالعمل السحرى فى المسرح يحل محل المأساة، واللوحة التشكيلية محل الكلمة، ولا جديد يتم حتى اليوم يؤكد عكس هذا! اننا نشهد عصر انحطاط الكلمة فى المسرح. وخطورة هذه القضية لاتعنىنا وحدنا، فهى ظاهرة عالمية. إن إفلاس الكلمة ولغة النقد ترتبطان أوثق الارتباط بالتيارات الهامة للفلسفة المعاصرة للمسرح، فهى تعبر تعبيرا واضحا عن شعور العديد من البشر/ المشاهدين من أن المسرح لم يعد بالكلمة وحدها بقادر على التعبير عن إنساننا المعاصر، حيث فقدت الكلمة محتواها، وأضحت غير قادرة بالتالى على التعبير عن التواصل الإنسانى.

أعلن توماشيفسكى - مؤسس مسرح «الباتتومايم» ومديره،^(٥) داخل مسرحه القابع بمدينة «فرتسواف» الصغيرة أعلن عن تخليه عن الكلمة. فالممثل - عنده - يتحدث بجسده الخاص عبر الحركة. والكلمة - بمفهومه - تصبح فى زماننا فى كثير من الأحيان «مجرد غمغمة أوثرثرة» تفتقد وظيفتها الهامة كوسيط للتفاهم. ويصيب الفنانين - كما قال من قبل - الارتباك والخجل اللذان يشلان حركتهم فوق الخشبة، عندما يكونون مضطرين مرارا لا يصال مشاعرهم الدفينة والصادقة؛ فيلجأون إلى الكلمة. والسؤال المطروح: ما الذى يمكن فعله عندما تصبح هذه «الكلمة» غير قادرة على التعبير عنهم وعن مشاعرهم الدفينة للشخصيات التى يؤدونها فوق الخشبة؟. إن الكلمات تولج الزيف، وتتقنع الكذب.. «هنا - وبالتحديد فى هذا الموقع، حيث تستسلم الكلمة - تظهر الحركة - يستطرد توماشيفسكى - فالحركة تتجاوز بشاعة الكلمة، وترينا ما تتردد فيه عن اظهره!!

الحركة قادرة:

عندما أنشأ توماشيفسكى فرقته المسرحية عام ١٩٥٦، عرف آنذاك أن مركز تعبيره المسرحى سيكون الحركة. وأنه فى مسرحه لن يكون ثمة مكان للطبيعية أو الواقعية. آمن أن بإمكانه التعبير عن أفكاره وخيالاته بوسائط ووسائل أخرى، تصبح الكلمة فيها غير قادرة على التعبير عن هذه الوسائط أو الوسائل. وخلال السنوات الأولى من العمل والتدريبات مع فرقته، وصل الأمر بتوماشيفسكى بأن شكل الأسس التى تخلق لغة وفن التعبير الصامت، تلك اللغة التى تسير جنباً إلى جنب منذ بدايتها فى النصف الثانى من

القرن العشرين، مع لغة المدرسة الفرنسية لفن التعبير الصامت، فيغدو ملمحا مشتركا وحيدا في الأسلوب والمنهج بين فناني «البانتوميم» الفرنسيين والبولنديين. الفاصل الوحيد بين المدرستين أن لغة توماشيفسكى أكثر ثراء من تلك التى كان يستخدمها فنان عبقري كمارسيل مارسو الفرنسى، فقد كان عالم توماشيفسكى البولندى ومايزال أكثر اتساعا ورحابة.

فى هذه المرحلة التى لفظ توماشيفسكى فيها الايماءة الطبيعية، ولم يكن على علم بفن الممثلين الصامتين الفرنسيين آنذاك، اضطر أن يوجد لمسرحه صيفا جديدة تحدد حركة التعبير الصامت. وكانت المصادر الأساسية التى كان عليه البحث عنها بنفسه، هى تلك التى لها علاقة حميمة بالحركة، داخل مسرحه وفى مشاهد للتمثيل الصامت، يطلق الفنان على إحدى هذه العروض اسم «الحركة» مؤكدا فيها على ظاهرة «ديمومة الحركة» التى تؤدى إلى «التحلل» أى النهاية أو الموت. وتبدو الشخصوس المسرحية التى يرسم الفنان على أجسادها. أزياءها المدموغة بالأعصاب المرسومة (Unerwi-en) باللونين الأصفر والأحمر، فتبدو لنا كما لو كانت شخصيات لا تنتمى إلى عالمنا، وجوهها وجوه جامدة، ليس لها عيون مرئية، تهيم على نفسها، وتحيا داخلها، وبواسطة حركاتها، وتمثيلها الصامت، وحركات يدها، تصور لنا قطرات الماء المتبخرة، والبراكين بلهيب نيرانها القاذفة والهامدة، ترينا الحب فى حالة النشوة القصوى. وفى النهاية نشاهد أياديهم الساكنة/الجامدة/ الخالية من قوتها الديناميكية تشير لنا عن ملامح ماتسلكه. وشخصيات أخرى تتتابع وتسير مبتعدة فى حركتها المستقيمة أكثر علوا، من تلك الشخصيات الراقدة فى سكون فوق الأرض. إن لوحة كهذه تذكرنا

يأخذى تصاوير العصور الوسطى، عندما يظهر السيد المسيح على هيئة الملاك «ميخائيل».

التحت والتصوير والمعمار هي إذن العناصر المشتركة في عروض مسرح توماشيفسكى الصامت. نشاهد صوراً للتماثيل المقدسة البارزة في معابد «شاتابو» القديمة وكان أعضاؤها ملتصقين بعضهم البعض بواسطة ثعابين، حيث يولد هذا الشكل من التكوين في فن توماشيفسكى، ويظهر بوضوح في إحدى مشاهد العرض المسرحي "Ruch" أى «الحركة» وهو عرض من أهم عروض ريرتوار المسرح الصامت.

في الفصل الثالث من هذا العرض المسرحي - وبالتحديد في مشهد الحب - تتشابك الأياد بعضها ببعض كالثعبان، وتعبّر عن المؤثرات التي كان لها دور عظيم في إثراء لغة توماشيفسكى المسرحية/ النحتية وتكويناتها، والمشكلة داخل فضاءات مسرحية.

وفي مسرحية «الحلزوني» - داخل قصر من القصور، صباح الخامسة - يجعلنا الفنان المسرحي نحيا داخل مناخ درامي يقع على الحدود المتاخمة ما بين الحياة والسكون، ويحمل المناخ داخلها روحاً مستترة، وتوترا درامياً خالصاً في نفس الوقت. إنها دراما صامتة تعبّر عن إنسان يقع في أسر الفضاء الخارجي، وهذا مما يشكل إيقاع العرض المسرحي وصيغته.

يبحث توماشيفسكى كذلك عن أساليب تعبيرية أخرى، أهمها - في ظني - ترابط اللغات البصرية وتوحيدها معاً. لذلك ففي بدايات مسرحه يفكر تفكيراً ملحاً حول تلك اللحظات التي ينظر إليها بعين الاعتبار: «أنه وفي

كالكلب». ويفسر توماشيفسكى هذا التعبير الذى يدل على الوفاء ويربطه بذلك التعبير المنبثق والمشع من العيون التى ينظر اليها الكلب من خلالهما نحو صديقه وصاحبه. ويسعى الفنان المسرحى الكبير لتحقيق هذا التعبير الصامت/ المتكلم عبر نظرات تمثليه للتعبير عن هذا الوفاء دون الاستعانة بالأصل أى «بالكلب» ذاته.

المسرح الباحث

إن انعدام حدوث روابط تصل مسرح توماشيفسكى بأية تقاليد أو مدرسة للتعبير الصامت؛ يجعل من مسرح توماشيفسكى مسرحا باحثا، تتغير أنماطه، وشخصيته الفنية الفذة بشكل مستمر. فيستغل فيه قطع الديكورات التى تتسم برحابة المعنى وشمولية الرؤيا. وينبثق الشئ ذاته على الأزياء والموسيقى والمهمات المسرحية وملحقاتها، وكذلك الإضاءة، فيحيلها توماشيفسكى فى أعماله المسرحية، الى عناصر حية تمثل فى عروضه المسرحية، تؤدى أداء فنيا بالغ التعبير، يصل أحيانا كثيرة إلى إعجاز يفوق أداء الممثل الحى ذاته. ومع أن توماشيفسكى لا يقوم بالتمثيل فى هذه العروض - وهو ممثل بارز - منذ سنوات طويلة، الا أنه يخصص معظم وقته وعمله لتأليف سيناريوهات أعماله المسرحية وإخراجها، محاولا فيها أن يمنح لأفكاره شكلا مسرحيا، وخيالا، ومفاهيم، تؤثر جميعا - بدورها - على حواس المتفرج، وبصره، وخياله، وتوقظ مشاعره، وتستثير شعوره بالإيقاع الداخلى لما يراه من فوق الخشبة فتشرب روحه وتستثير إنسانيته.

لقد أبدع توماشيفسكى بهذا الأسلوب والمنهج مسرحه الذاتى الخاص، وارتبط باسمه حتى الآن - منظرًا ومخرجًا - ومع أنه مسرح صامت، الا أنه

أقرب - فى رسالته - لمسرح الحركة الشمولية الانسانية، وعن غير المتوقع فهو مسرح أقرب كذلك الى حركة الإصلاح التنويرى الروحى التى قامت فى العشرينيات من هذا القرن بأوروبا، وهو امتداد لها فى الخمسينات، فقد كان مسرحه يمثل حجر الأساس للتجارب المسرحية والطليعية الجديدة آنذاك، ومن بينها «المسرح الحى» و «المسرح المفتوح Open Theatre» ولا ماما "La Mama Troupe" وجماعات «أوف - أوف برودواى off` off` Broadway

إن توماشيفسكى يبحث فى فنون الصيغ المسرحية الجديدة، يحللها بدقة ويشرحها بمبضع الجراح، ليستفيد منها فى مسرحه.

إنه أقرب فى صياغات هذه المسارح وأنماطها. من تلك المسارح التى هجرت الكلمة التى لاثق فيها، لتظهر لنا بوضوح عالما جديدا، زاخرا بمدن تقصر علينا الرؤى والأفكار دون حاجة إلى حرفية الكلمة «ان كل شعور حقيقى لايمكن تفسيره فى واقع الأمر - يستطرد أرتو^(٤) - فان تفسيره أو توضحه معناه أنك تخونه. يمكن ترجمته أو تفسيره عندما تحافظ على اخفائك لسره. فالتعبير الحقيقى يخفى ذلك الذى فى العلى. إنه يقف على النقيض من روح الطبيعة الفارغة وواقعها، مقدما بواسطة الترتيب المعاكس لها، قدرا متكاملا من التفكير. فكل شعور ضخم يوقظ فينا شعورا بالفراغ. وربما يكون الكلام أكثر وضوحا من الحركة، لذلك فهو لايسمح بالوصول إلى ذلك الفضاء، ولايسمح كذلك بظهور الشعور داخل الفكر المجرد - ويؤكد أرتو - ولذلك أيضا فان اللوحة المجازية وقوامها يغلفها ويقنعها (من القناع) ذلك الذى نتعطش فى اظهاره، فله معنى أكثر وأعمق، للحواس من ذلك الوضوح وتلك المباشرة، المحملة بالتحليل الكلامى الحرفى».

الشخصيات تتتابع فى مسرح توماشيفسكى، وكذلك تتشكل المواقف الدرامية/ المسرحية لها، انها ترمى إلى إظهار بعض الأفكار العامة الهادفة والدائرة فى محيط القضايا الجوهرية للوجود الانسانى: الموت، الميلاد، الاستشهاد والوحدة. ليس من المسموح به إذن أن نخطئ الحقيقة التى تؤكد بأن البطل فى مسرح توماشيفسكى يملك أحيانا اسما له، لكنه فى معظم الأحوال يحمل المعنى المجرد، حتى فى ذلك الوقت الذى يصل البنا فيه مفهوم الشخصية، فنحن نتعرف عليها من خلال شمولية التعرف وثناء خبراتها والأحداث المسرحية المعروضة فوق خشبة. والشخص عند توماشيفسكى تجتمع فى شخصية واحدة متفردة هى «افرى مان Every man» وهى ليست نابعة داخل أى مجتمع ولكنها بنت كل مجتمع، ولا إلى مرحلة تاريخية بعينها أو بلاد ما، بل هى ميراث كل الأجيال ونتاج مختلف العصور. انها شخصية تحيا وتتحرك فى العالم - فوق خشبة مسرح توماشيفسكى - كما لو كان قد انعدمت داخلها السمات الفردية والتشخيصية. فالمشاهد المسرحية تتوالى ويؤدى فيها الممثل دوره داخل كل مكان: فى أى مكتب بريد، فى كل حديقة من حدائق العالم، فى كل دائرة وظيفية. وهكذا يبدو لنا الموظف فى «مكتب البريد» - وهو عنوان إحدى مسرحيات توماشيفسكى الصامتة - رجلا عجوزا وحيدا، يتعامل مع الموت والذكريات يوميا ويجترها فى صمت، ونشاهد اقترابا فى هذه الشخصية من «فويتسيك» البطل التعبيرى فى دراما «بوشنر» إنه إنسان عادى قد ركلكته الحياة. لا ينبغي الثقة أحيانا فيه، يصطبغ بالألوان التى تفرضها كلية طبيعة عمله ويضعه فى صميم المحلية حتى النخاع.

ويحدث الأمر نفسه عندما نلاحظ أن أبطال (جلجاميش) يرتدون - عند توماشيفسكى - ملابس نمطية قديمة، ولكنهم عندما يمثلون فوق خشبة المسرح، فانهم يخلصون هذه الأزياء من أى معان تزخر بها. وأهم مايريد توماشيفسكى تحقيقه من خلالها هو التأكيد على قدر الانسان ومصيره. فالزوجة والعشيقة والحماة يرتدون فى الملحمة المسرحية/ الصامته جلجاميش، أرديتهم المسرحية بقصدية تتيح لنا التعرف على شمولية أقدارهم. وعلى نفس القدر من التشابه نشاهد حراس الموت، وهم يتحركون فوق دراجاتهم البخارية فى أردية جلدية، إنهم يتمنون لعالم الفنان المسرحى الكبير (جان كوكتو)، أولئك الذين رحلوا إلى العالم القديم ليكتشفوا ذواتهم وأنفسهم الضائعة، فهم جميعا - بهذا المعنى يندرجون تحت لواء كل عصر وكل دولة.

لقد تخطى مسرح توماشيفسكى عن القص والنقاش الحار الدائر، حول عبثية القدر الانسانى ومأساته، مثلما تخطت مسارح طليعية أخرى كمسارح العبث ذاته، ومسارح Off - off Broadway.

توقفت هذه المسارح عند لحظة استعراضها لهذا القدر الانسانى الهلع، بمعونة اللوحات المسرحية المتنوعة. اتنا نشاهد ذلك بشكل أكثر وضوحا فى مكتب العمل بمسرحية "Interview" وهى مسرحية ذات فصل واحد قدمها توماشيفسكى فى مسرحه للكاتب كلودفان ايطالى (Claude van Italie) وقد عرضت لبضع سنوات فى مهرجانات «المسرح المفتوح». الموظفون ذوو الوجوه الكالحة التقليدية المستترة خلف ضحكاتها النمطية، ذوو الأقنعة الحياتية المبتسمة، تجعلنا نشعر كمتفرجين بأنهم جوقة من المتحذلقين.

هؤلاء يعلنون عن شرعية أرائهم فى قناعة وثقة، ثم يرتلون - فيما بعد -
بخجل وبشكل مثير للشفقة، كلمات، جملا، أصواتا، لاقيمة لها، غير
واضحة، ملولة. ويخاصرهم كل ذلك ويجعلهم موضوعا للمشاهدة
والتحليل. ثم يهدأون فى نهاية الأمر، ويحركون أفواههم بلا كلمات،
ويقومون بالایماءات، ويلحون فى تفسير أمور لم يسمعوها من قبل أو يصغوا
اليها حتى الآن. إنهم يحاولون البحث عن حقيقة غير موجودة فى واقعهم
اليومى. ويحدث الأمر نفسه عندما يبحث «جلجامش» مدفوعا بالحركة نحو
الصدق الذى مات، فماتت نفسه. إنه يصل إلى مملكة الموت الواقعة فى
باطن الزرض، فيكتشف أن لاشيئ هناك. فيبدأ فى حفر الأرض بمثابة
عنيدة، وبقوة المكتشف، وبحب لاحدود له، بحثا عن ظلال وربما بصمات
ذلك الذى أحبه. لكنه لا يعثر على شئ، فيضطر إلى تغطية الأرض برمالها.
وفجأة يتجمد فى مكانه، بباكنا بلا جراك: لقد عثر بالفعل على ذلك الذى
كان يبحث عنه: عن بقايا الوجود الإنسانى، يعثر على كف رفيقه راقدة
أرهبها الموت، وجسيمات غير مرئية تثبت أنه كانت ثمة حياة ماتت
وتلاشت رويدا، وتصبح رمزا على بقايا الحقيقة التى دفنت فى باطن
الأرض.

توماشيفسكى قرين لآرتو

كان «آرتو» يسعى فى خياله الإبداعى لتحقيق مسرح كهذا الذى أوجده
توماشيفسكى - فيما بعد - وجودا فنيا إبداعيا. يقول المصلح المسرحى الكبير
- أنتونين آرتو - «ينبغى على المسرح أن يقطع أوصال تواصله بما يطلق
عليه (بالأحداث الجارية اليومية) - يستطرد آرتو - لاينبغى أن يكون هدف

مسرشنا القيام بتقديم حلول للصراعات الاجتماعية أو النفسية، أو أن يغدو خادما للعلاقات العاطفية الجياشة وأخلاقياتها، بل يجب أن يكون موضوعيا في تعبيره عن أسرار الحقيقة». ان عالم هنريك توماشيفسكى مغمور بشخصيات كهذه تعبر عن تلك الحقيقة المذكورة. ففي القسم الثاني من مسرحية «حركة» شاهد شخصيات عادية تقترب أكثر من سلالة شخصو عالم كافكا، تصارع الأثاث الثقيلة، تقودها في ارتعاشات مضنية من مكان إلى مكان آخر بلا معنى، إنهم يقومون بفعل ذلك بشكل دقيق دقة مقصورة، معبرين عن رضائهم من تلك «الحركة» المستمرة الدائبة التي يأتون بها. يتنازعون ويتشابكون ويقتربون بعضهم من البعض، يتزاورون، يصفقون حياة ويتألمون، يدين كل منهم الآخر، لا يعرفون بالضبط لماذا قاموا بفعل ذلك؟ تحركاتهم تعبر عن فقدان معنى مايقوم بفعله الانسان المعاصر اليوم، عن فقدان معنى أفعال البشر غير المفهومة، عندما يتحولون إلى عبيد للمواد - أيا ما كانت أنواعها وكيفيتها - تلك التي تحيط بهم وتشكلهم في نهاية الأمر.

في مسرحية «البذرة والقشرة ziarno i skrupa» شاهد شخصيتين ملتصقتين التصاقا جسديا، يرتديان رداء واقعا أسود اللون أقرب إلى مايرتديه راقصو البالية، مرسوم على هذا الرداء أشكال متنوعة من الأعصاب الانسانية الدقيقة، برهافة حس ودقة متناهيتين؛ رؤوسهم مغطاة حتى النصف، وجوه أقرب إلى الأقنعة المحايدة، ترينا بحركاتها صراعا بين بذرة تحاول أن ترفع من قامتها، عبر قشرة الأرض التي تحاربها بقوة، فنشاهد كيف يزدهر النبات وكيف يموت، إنه يوجد لنا لوحة الحياة الأبدية: الولادة، التواصل، ثم الموت.

شخص مسرح توماشيفسكى

تتربع هذه الشخص المتباينة فوق عرش مسرح توماشيفسكى لترينا حقائقها التى تلتحم بالجمال الذى اكتمل، وبالكبرياء الروحى الذى يتسم شامخا على أجسادها، بقواها الخارقة فى مواجهة حضارتنا المريضة داخل حياتنا اليومية الملولة - عبر لوحات متتابعة، وإيقاعات مختلفة، ومن خلال «حركة» تتخلق ألما زحيانا، ورعبا أحيانا أخرى، وتمسى قوة رعناء مرة ثالثة، وتعود ثانية خجلة أو جبانة وربما تعزف حبا وعطاء لانهاية له.

أتحلم هذه الشخصيات أو تتخيل حقيقة - حركة تنبثق عن تلك الأحلام المتقطعة والمتهاففة، والتى يصعب الإمساك بها؟ فى إحدى مسرحيات توماشيفسكى نشاهد «الساموراي» يرفع رداء زوجته بحب وتقديس وإجلال. فالرداء تشع ألوانه بالنبالة وحب صانعه المغمور. لقد خاط الخياط البارع هذا الرداء خصيصا لزوجة الساموراي التى يعشقها فى صمت عشقا وهياما ليس بمقدوره أن يتكتمه فى جوانح قلبه. أما المرأة «الفنج» فهى منتشية سعيدة، تعرف مايؤلم قلب الصانع العاشق، وتتجاهله عن عمد، تضع على جسدها بخجل متصنع الرداء، لكن الرداء المعشوق لصدق عاشقه، يقوم بفعل المعجزة. المرأة يسيطر عليها عشق محموم. ويشتعل هذا العشق فى قلبها وروحها بشكل أقرب إلى الخبل، فيوجه مشاعرها، ويدير دقة حبها غير الهادئ نحو هذا العمل المجهول، أما الصانع العاشق، فيتحول بدوره إلى رجل يسيطر عليه فزع حيوانى، ويحل فيه الكبرياء محل هذا الفزع، عندئذ يتوقف سحر الرداء فوق كتفها عن الفعل! ألم يكن يحلم «كريج» - المصلح المسرحى الانجليزى الكبير - للوصول إلى

نفس المرفأ الفنى المتفرد، عندما كان يلفت انتباه الممثل نحو المستقبل؟! أى
نحو الحلم!

مايبن توماشيفسكى وكريج

« (...) لقد بدأت من الذاتية، ثم اتجهت نحو العرض، والآن حان وقت
الظهور. إن الانعزالية فى الحياة والعرض الانسانى المسرحى - يستطرد كريج
- إنما تستخدم المواد ذاتها، تلك التى دائما ما كانت تهدف إلى تحقيق
الغاية نفسها، أى الشخصية الانسانية التى تنعزل عن الحياة اليومية من قبل
الممثل، عبر كلام ممثل، أى من خلال حديث خاص عبر مشاعر متفردة
بواسطة الممثل داخل عالم مرئى للعالم، يتم وفقا لما تريه لنا الوسائط
والوسائل الاخباراجية. والآن عليك أن تظهر - يتحدث كريج مع الممثل -
بفضل الحركة، والأشياء غير المرئية، تلمس بواسطة العين، ولكن بعيون غير
مباشرة، عيون رائعة وإلهية، تتسم بقوة الحركة!!»

إن مسرح توماشيفسكى يتحدث حركة، ورموزا. فاللوحات - داخل
المواقف المسرحية - تستخدم الملخصات والخلاصات، انها هنا أقرب الى
مسرح العبث، وإلى تلك المسارح التى تقترب فى رسالتها من مسارح آرتو
وكريج، فى استخدامها الوسائط الجوهرية فى لغة التعبير والرؤية الصامتة التى
هى أبلغ - فى أحيان كثيرة - من الكلام.



هوامش الفصل الرابع

- ١ - عن حوار للمصلح المسرحي الكبير في مجلة «ديالوج» البولندية رقم ١٠ عام ١٩٦٩ م.
- ٢ - نفس المرجع السابق.
- ٣ - أنطونين أرتو: «المسرح وقرينه».
- ٤ - نفس المرجع السابق.

المصادر:

- ١ - يانينا هيرا: مسرح التمثيل الصامت وارسو عام ١٩٧٥ م.
Dzieje pantominy Janina Hera
- ٢ - هريانينا هيرا: مسرح هنريك توماشيفسكي:
Henryk Tomaszewski Jego Teatr: Janina Hera.



منظر من إحدى مسرحيات هنريك توماسينسكى - مسرح التمثيل العامة

ملاصم المسرح -



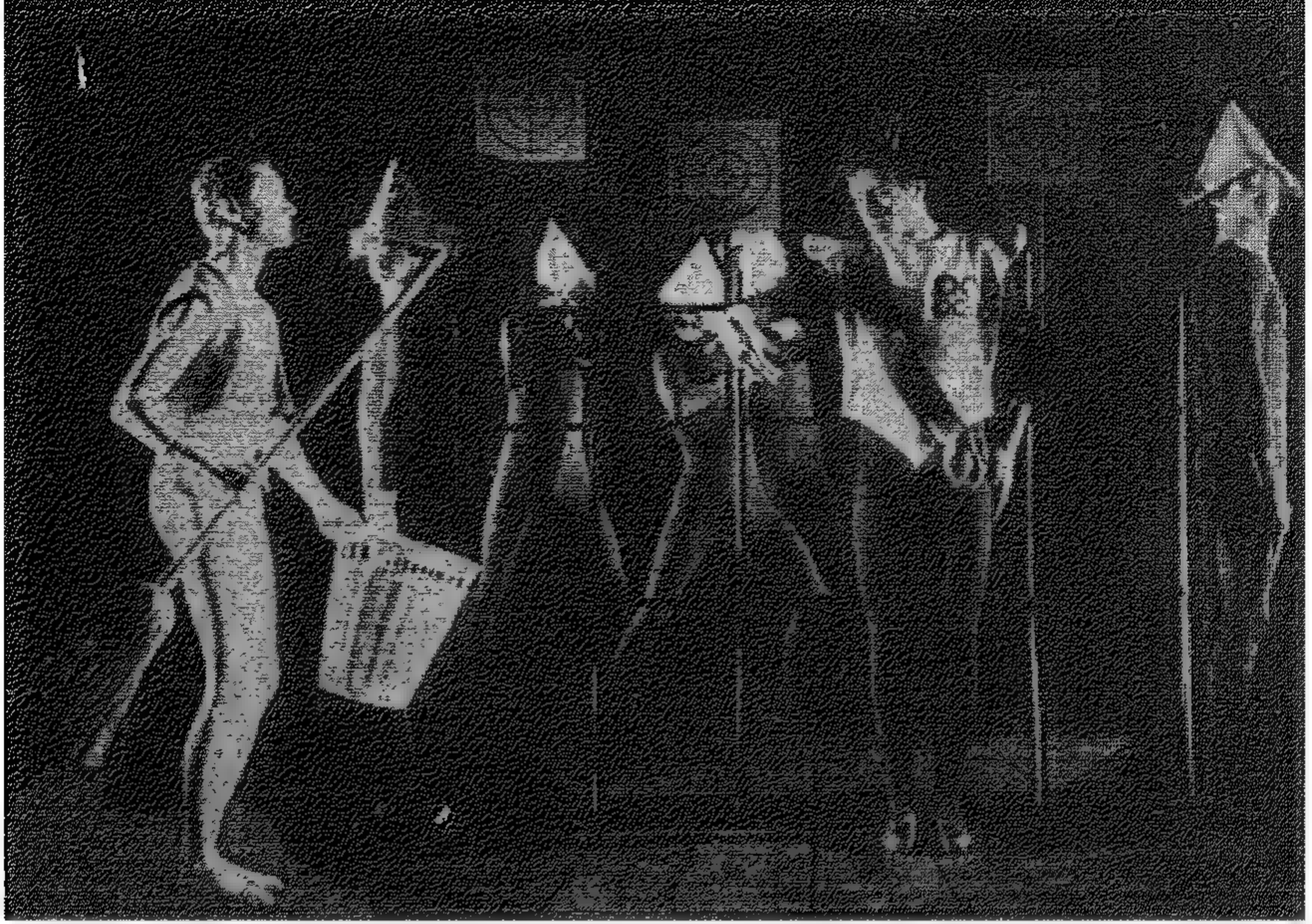
صورة شخصية لفنان التمثيل الصامت المخرج المسرحي هنريك توماشيفسكى.



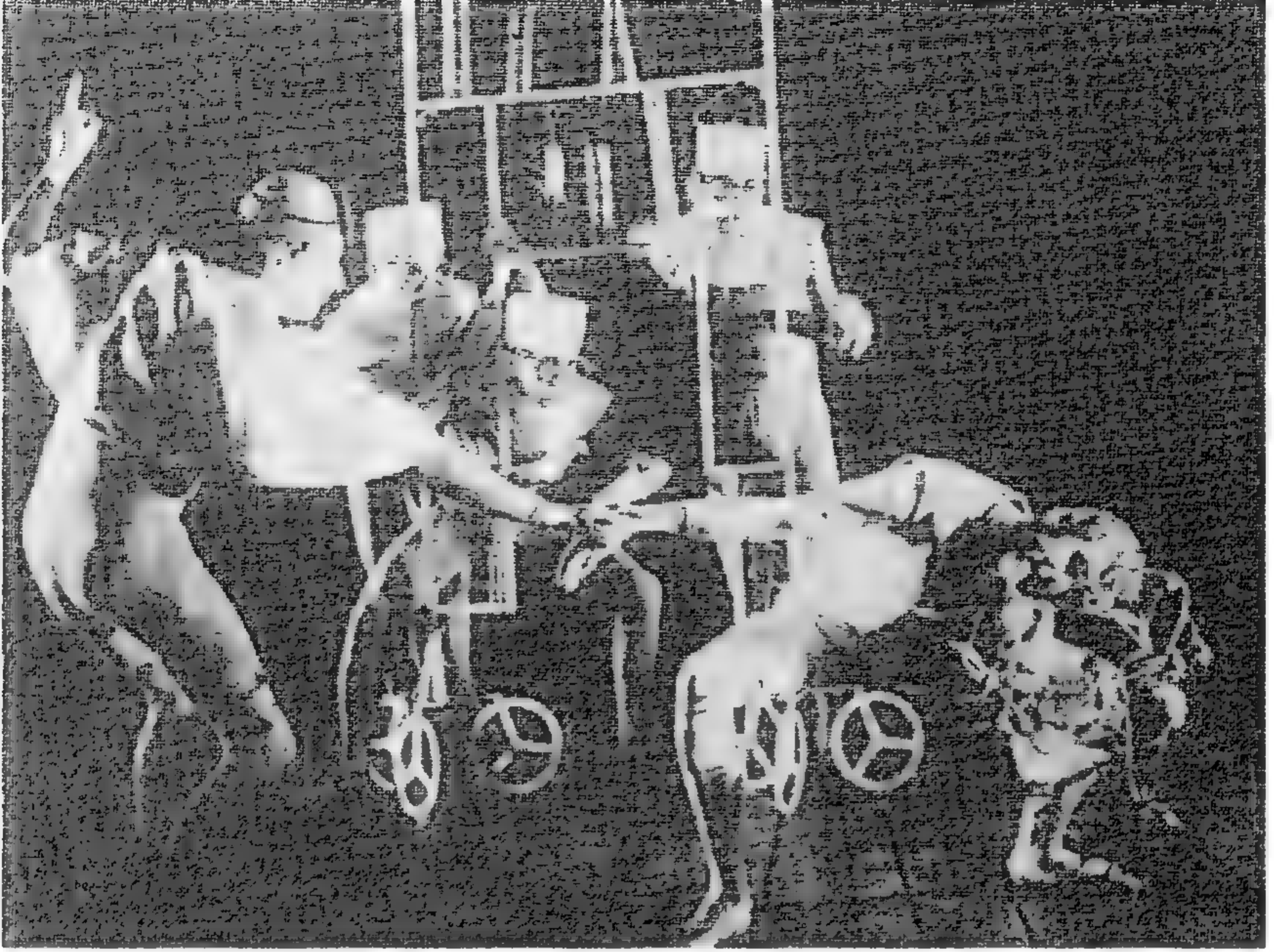
كيف يتعامل نومانيفسكى مع جسد الممثل الذى يحل محل الكلمة
فر , إحدى مس حياته بمسرح الصامت فر , مدينة فرنسواف .



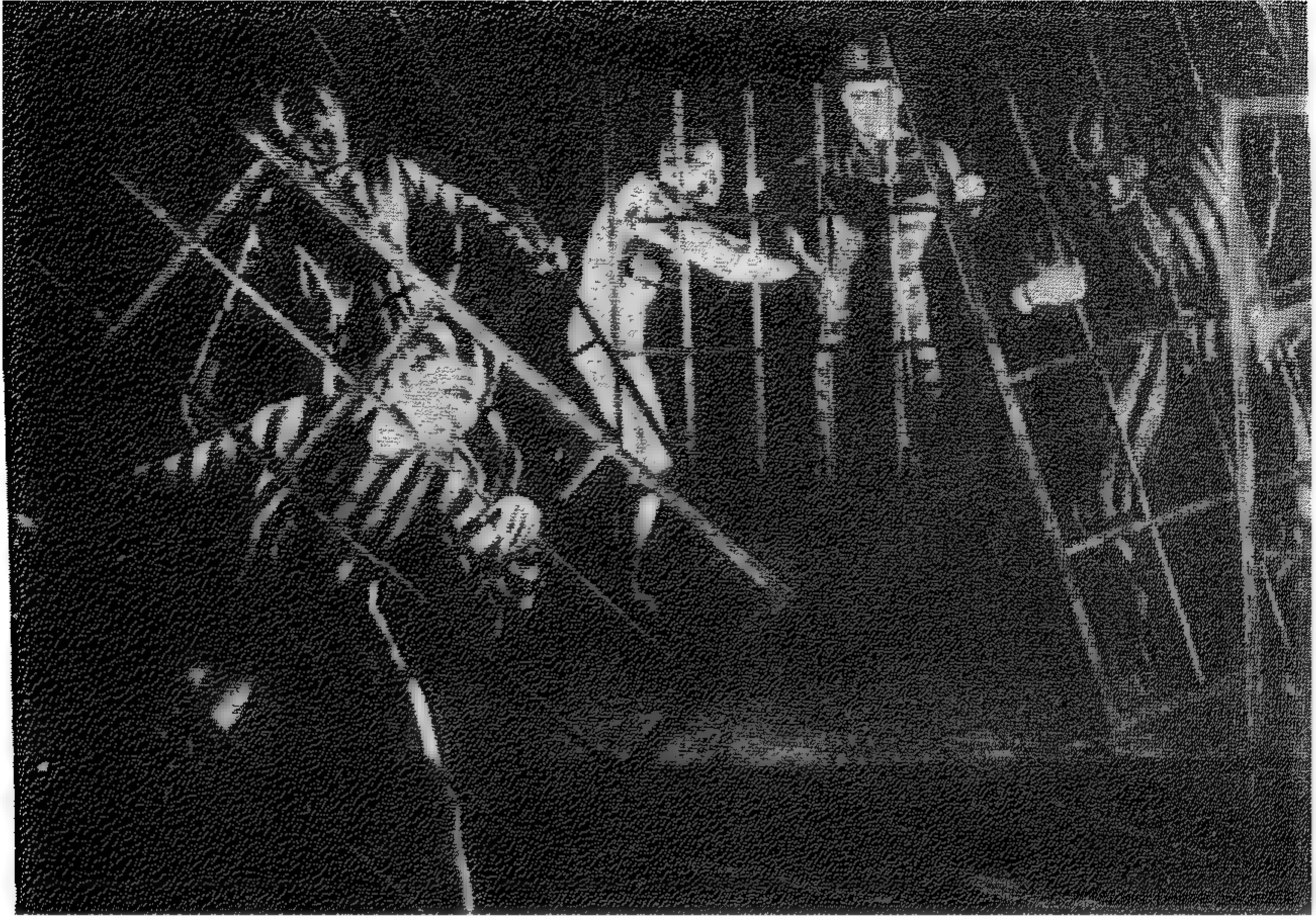
الاستارة من تقنية «خيال الظل» والمسرح الأقصى في إحدى تجارب «المسرح الصامت»
لهزيك توماشيفسكى داخل مقر الغرفة بمدينة فرسواف البولندية.



مشهد من مسرحية «مكتب البريد» وهي مسرحية صامتة من سينوغرافيا وإخراج هنريك
توماشيفسكى داخل فرقة «المسرح الصامت» بمدينة فرشواف البولندية.



مشهد من المسرحية الصامتة «فوتيسيك» للمخرج المسرحي التجريبي هنريك
نوماشيفسكى، صاحب فرقة «البانتوميم» البولندية.



مشهد آخر من مسرحية «فويتسيك» للمخرج المسرحي «توماشيفسكى» صاحب فرقة «البانتوميم» التجريبي.

النهاية (الخلاصة)

هذه هى أهم ملامح تجارب فرسان المسرح الثلاثة.. بمسارحهم التجريبية التى تملك (لو كسر) التجريب الخالص وإمكانية البحث عن لغات فنية ثرية ثراء لا حدود له على مستوى اللغة والصيغة. وتطرح هذه الدراسة عدة أسئلة هامة تترك للقارئ حرية اختيار تلك التى تهتمه للبحث لها عن إجابات؛ يغدو من أهمها: هل موقع المسرح العالمى / اليوم لم يعد مرتبطاً بالكلمة أو الرسالة أو المفهوم النصى الذى يعد أقرب ما يكون للشعار؟

أيمكن أن نعد المسرح فرناً للحياة اليومية ومراة عاكسة لها؟

هل نبحث المسرح عن اللهو أو العمل الجاد؟

أيمكن بمقدونا فى مسرحنا العربى أن نتخلص من النمط الواحد الباحث عن الرسالة الفنية للمسرح عبر الكلمة. والكلمة فقط؟!

هل تعد الكلمة مفردةً جوهريةً – كما يدعى النقاد العرب – لتكوين أى عرض مسرحى؟

ألا يدفعنا التفكير - بعد الاستفادة من عمل هؤلاء المبدعين المسرحيين
- رؤية المسرح من خلال منظور آخر يكتشف من جديد الكلمة كواحدة
من مفردات العرض المسرحي، وليس أهمها؟!!

ألا تدفعنا هذه التجارب في نهاية الأمر إلى إعادة النظر في بعض القضايا
المسرحية الفنية الهامة مثل: المسرح والتشكيل المسرح والممثل (المتكامل)
- المسرح والتعبير الصامت - المسرح والفضاء (الفراغ المسرحي)؟

في رأيي أن هذه الدراسة تقترح إجابات عن هذه الأسئلة وغيرها، وهي
أهم ما يهدف إليه هذا الكتاب ويسعى إليه.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٤/٨٦١٩

I.S.B.N 977-01-4102

Bibliotheca Alexandrina



0422370

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب